

Alias Grace

Cinco miradas analíticas

Abel Rogelio Terrazas
(Coordinador)



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Alias Grace

Cinco miradas analíticas

Abel Rogelio Terrazas
(Coordinador)



Biblioteca **Digital**
de Humanidades



Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Universidad Veracruzana

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
Rector

Dr. Juan Ortiz Escamilla
Secretario Académico

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
Secretaria de Administración y Finanzas

Dra. Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Agustín del Moral Tejeda
Director Editorial

Dra. Yolanda Francisca González Molohua
Directora General del Área Académica de Humanidades

Alias Grace: *cinco miradas analíticas*

Abel Rogelio Terrazas
(Coordinador)

ISBN: 978-607-2621-79-4

Primera edición, 2025

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Marlén Gutiérrez

Diseño de portada e interiores: Isaac Parra

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

Índice

06

18

33

58

77

96

110

PRÓLOGO

Margaret Atwood (n. 1939) es una escritora canadiense que cuenta con una brillante y prolífica trayectoria en el terreno literario. En su obra está presente América Latina a través de la apreciación de articulaciones, afinidades y diferencias de manera simultánea, en lugar de reforzar dicotomías entre las regiones y las literaturas respectivas.¹ No podía ser de otra forma, al pertenecer a una generación de intelectuales y artistas –canadienses, latinoamericanos– con indagaciones comunes sobre la originalidad literaria y el problema de la identidad, la tradición y sus vínculos con temas universales.² A esta correlación originaria entre la escritora y la cultura literaria hispanoamericana se suman las experiencias académicas internacionales. Su participación en festivales, entrevistas, coloquios, encuentros y presentaciones en México, Argentina, Brasil, Colombia y Chile ha permitido, tanto a sus lectores más asiduos como a investigadores, un acercamiento reflexivo a la brecha entre las diversas tradiciones literarias.

En consecuencia, el reconocimiento positivo de las diferencias genera acercamientos muy fecundos, gracias a la valoración de los vasos comunicantes, las preocupaciones y las agendas colectivas, así como la evaluación de la construcción de mundos posibles, cercanos y comunes, en las letras de ambas lenguas y culturas. El estudio de la novela distópica, la literatura feminista, el análisis de la novela posmoderna, entre otras líneas de investigación, conforma actualmente un diálogo que permite, a quienes estamos interesados en su obra, acercarnos a grupos de investigación en las universidades de ambas latitudes.³

Con lo anterior queremos hacer énfasis en que este libro promueve la revisión de problemas que trascienden las demarcaciones geopolíticas, acercándonos al corazón de la fragilidad humana –las emociones, sus máscaras y artificios– como una instancia a la cual logramos acudir, siempre que podamos, con el fin de proponer una visión compartida. Los estudios

1. Deborah Weiner, "Difference that Kills/Difference that Heals: Representing Latin America in the Poetry of Elizabeth Bishop and Margaret Atwood", en *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends. Selected Conference Papers*, Comelliar N. Moore y Paymond A. Moody (coords.), Honolulu, The College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii and the East West Center, 1989, pp. 208-219.

2. Carlos González, "Margaret Atwood y Ángel Rama en busca de la identidad literaria americana: Un ejercicio de crítica comparada", *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (1), 2021, p. 8.

3. La relación académica propició la visita del profesor Gaudreault en 2013, cuando impartió dos conferencias organizadas por el Seminario de Estudios Cinematográficos, con el apoyo financiero del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSyH) de la BUAP, así como la autorización para la traducción de su libro, *Cine y literatura* (trad. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán), publicado por Ediciones Educación y Cultura/UNARTE, 2011. A este Seminario de Estudios Cinematográficos se unió en 2020 Abel Rogelio Terrazas, académico de la Universidad Veracruzana, durante su estancia posdoctoral financiada por el entonces Conacyt, hoy Conahcyt, bajo la tutela de la Dra. Gutiérrez Estupiñán, con el objetivo de realizar un estudio sobre la película, *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg (1990). Niebla Estefanía Reséndiz, Héctor Ramón Cobo Nieva y Gustavo Pando Romero, quienes cursan sus posgrados en el ICSyH, todos liderados por la doctora Gutiérrez Estupiñán, compartieron espacios de formación en seminarios y cursos especializados. En cuanto al estudio e importancia de la obra de Atwood en México, *Vid.* <https://estudioscanadienses.unam.mx/2022/11/relanzamiento-de-la-catedra-extraordinaria-de-estudios-canadienses-margaret-atwood-alanis-obomsawin-y-gabrielle-roy-celebracion-del-xx-aniversario/>. Consultado el 1 de febrero de 2024.

literarios dedicados a la obra de Atwood, así como a sus adaptaciones al medio audiovisual, dan cuenta de esta revisión constante y unísona. Pueden mencionarse, por ejemplo, todos aquellos análisis dedicados a destacar la labor creativa de la escritora, en el contexto de la variedad de estilos en sus novelas; el reconocimiento por parte de una audiencia internacional y las críticas que Atwood realiza a la sociedad global contemporánea.⁴ También se han examinado algunas obras en específico; los resultados podrían funcionar como paradigmas para realizar revisiones más amplias de todas sus obras. Tal es el caso del estudio de Hager Ben Driss, quien encuentra la dimensión intertextual en el proceso de rescritura y la metáfora del textil como escritura, en *The Testaments*.⁵

En cuanto a las líneas de investigación antes mencionadas, el estudio de su obra, especialmente en cuanto a sus novelas distópicas, cuenta con revisiones generales, como el libro de Donna M. Bickford, *Understanding Margaret Atwood* (2023), que resulta fundamental por centrarse en las características intertextuales en una secuencia de cinco obras. Desde esta perspectiva, se ha podido comprender la producción de Atwood en términos relacionales y se han destacado conexiones entre las obras, a partir de aspectos biográficos sumamente sugerentes.⁶

Dentro del rico panorama crítico en torno a la obra de la escritora canadiense, se destacan a continuación un estudio general y otro particular. En primer lugar, la revisión panorámica de Coral Ann Howells, titulada *Margaret Atwood*, de 1996, investigación donde se exponen las características generales de la escritura de la novelista, la perspectiva feminista de su obra, y aspectos significativos en *The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye* y *Life Before Man*, entre otras obras.⁷ En el estudio de Fiona Tolan, *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*,⁸ se encuentra una delimitación de los relatos feministas frente a los propiamente femeninos. Tolan postula que Atwood, antes del auge de la denominada Segunda Ola del feminismo, ya había creado piezas que serían leídas como feministas. Con base en la recopilación de testimonios de la propia autora, le es posible distinguir una posición femenina originaria,

4. Aliyeva Dilorom Xolmatovna, "The Life and Creative Work of Margaret Atwood and Her Great Contribution to the Literature", *Best Journal of Innovation in Science, Research and Development*, (1), 2024, p. 138.

5. Hager Ben Driss, "The Art of Retelling: Text/ile in Margaret Atwood's *The Testaments*", *American British and Canadian Studies* (40), Sciendo, 2024, pp. 108-111.

6. Una importante fuente de referencias biográficas en su obra es el libro, *Blancos móviles. Escribiendo con intención 1982-2004* (trad. Leonardo Martínez y Celia Núñez), citado más adelante, constituido por un compilado de entrevistas y escritos de carácter reflexivo. Al respecto, Munguía Zatarain ha destacado el valor del volumen, señalando que se trata de una "autobiografía oblicua", en el sentido de que "No nos tiene que contar nada privado, no tiene que describirse con mirada ajena y conclusiva para que vaya dibujándose una imagen completa de una Margaret Atwood, personaje literario y personaje creador". Martha Elena Munguía Zatarain, "Margaret Atwood: una autobiografía oblicua", *InterPretextos, Revista semestral de creación y divulgación de las humanidades* (29), Universidad de Colima, 2023, pp. 183-186.

7. Coral Ann Howells, *Margaret Atwood*, New York, Macmillan International Higher Education, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1995, pp. 17-19.

8. Fiona Tolan, *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, Nueva York, Rodopi, 2007.

capaz de coincidir con los postulados ulteriores del movimiento, pero sin el compromiso implicado en la producción de las obras iniciales.⁹

Con respecto a *Alias Grace* (1996),¹⁰ esta novela ha recibido atención crítica desde hace años, y cientos de artículos periodísticos se han dedicado a difundir, sobre todo, el carácter ideológico y algunos elementos estéticos de la versión cinematográfica. De la obra literaria, es posible destacar el estudio de Hilde Staels, "Intertexts of Atwood's *Alias Grace*",¹¹ que se encarga de su comprensión desde el punto de vista de la parodia y la ironía.¹² Asimismo, el trabajo de Sharon R. Wilson, "Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace*", en *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*,¹³ muestra la integración de diversos géneros de escritura que Atwood había practicado a lo largo de su trayectoria, o que ha interpolado en otras obras. Entre tales formas de escritura se encuentran, de acuerdo con Wilson, la epístola, la autobiografía, el cuento de Sherezada, el thriller detectivesco y el cuento gótico. En el estudio de Wilson también se observa la ubicación de la autora en dos de las corrientes artísticas e intelectuales de la época, el feminismo y la distopía posmoderna (*The Handmaid's Tale* y *The Testaments*), así como sus influencias literarias principales.

La novela de Atwood que aquí nos ocupa vio la luz en 1996; sin embargo, dos décadas antes la escritora canadiense había realizado el guion para una serie televisiva titulada, *The Servant Girl*, en 1974, basando la reconstrucción de los hechos en la perspectiva de Susan Moodie (1853). *Alias Grace* narra los asesinatos, en 1843, de Thomas Kinnear y de su ama de llaves y amante, Nancy Montgomery, en el oeste de Canadá. Dos sirvientes de la casa, Grace Marks y James McDermott, fueron arrestados por el crimen. McDermott fue condenado a morir en la horca y Marks, la protagonista de esta historia, fue sentenciada a cadena perpetua. La novela, basada en eventos que realmente sucedieron, pone en escena personajes ficticios, como el médico Simon Jordan, el cual está investigando el caso. Al principio, Jordan se acerca a Grace con la idea de investigar el comportamiento criminal, pero poco a poco Grace lo va envolviendo en sus relatos y entonces él tratará de dilucidar si ella es una mujer que participó en un asesinato, o si se trata de una joven sin experiencia que se vio envuelta en circunstancias adversas. Entre las fuentes para la composición de *Alias Grace*, Atwood examinó archivos y bibliotecas en Kingston, Richmond Hill y Ontario, entre otros sitios; investigó la filiación genealógica de uno de los personajes principales; consultó los periódicos de la época y el texto de Susanna Moodie, *Life in the Clearings versus the Bush*

9. Fiona Tolan, *op. cit.*, pp. 35-57.

10. Margaret Atwood, *Alias Grace*, María Antonia Menini (trad.), Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017.

11. Hilde Staels, "Intertexts of Atwood's *Alias Grace*", *Modern Fiction Studies*, vol. 46, 2, 2000, pp. 427-450.

12. Conceptos definidos eficazmente por Linda Hutcheon, en *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 2000.

13. Sharon Wilson, "Quilting as Narrative Art: Metafictional Construcción in *Alias Grace*", en *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Kendrick, T. R., Ohio, University Press, 2003, pp. 121-122, 124, 127.

(1853), de manera especial en torno a las valoraciones sobre la vida y figura de Grace Marks. Atwood también revisó diversos volúmenes sobre tratamientos médicos e historia de la medicina, compendios sobre los manicomios, psicología, manuales para la elaboración de quilts y documentos históricos.¹⁴

Mediante la recreación audiovisual la historia pudo llegar a un público más amplio, ávido de casos como el de Grace Marks. En 2017 se realizó la miniserie cinematográfica para Netflix donde el bagaje de las investigaciones recabadas para la versión literaria, de 1996, estuvo presente. Más adelante se abunda en esta importante diferencia. La hipótesis que subyace en los diferentes estudios que conforman el presente volumen es que la versión literaria y la versión audiovisual pueden considerarse un fenómeno artístico integrado, ya que constituyen un proceso de producción unitario. En ambos casos, Atwood propone una visión más amplia e informada, capaz de superar el guion de 1974. La unidad a la que nos referimos reside en los lazos que se establecen entre los dos soportes semióticos de la historia, mediante relaciones intertextuales e intermediales de diversos tipos.

Ante esta hipótesis es imposible soslayar las propias palabras de Atwood acerca de las motivaciones de la novela, la cuestión de la memoria, del paso del tiempo y el intento de responder a las preguntas sobre la fiabilidad de los recuerdos. La ubicación de este tema es central en el pensamiento del siglo XIX, y como hijas de la memoria se encuentran, de acuerdo con Atwood, la nostalgia, el remordimiento, la culpa.¹⁵ La ubicación de *Alias Grace* en el pensamiento decimonónico y cuya diferencia con el siglo anterior es su creencia en la memoria, así como su separación con el siglo siguiente, que está centrado en el olvido, le permite a Atwood conjeturar que una “novela histórica” deberá recuperar cierto sentido particular del tiempo y del espacio. Esta recuperación, desde la perspectiva del siglo XX, se ubica en una década en particular preocupada por la restitución de su pasado. La preocupación le toca a la generación de los sesenta a la que pertenece Atwood, y se extiende como una percepción del tiempo nacida del debate canadiense por la autenticidad de la propia literatura desde la base de su memoria. Como escribe Atwood, “Para los escritores de mi generación, el atractivo del pasado canadiense yace, en parte, en el atractivo de lo indecible: lo misterioso, lo enterrado, lo olvidado, lo descartado, el tabú”.¹⁶

Desde la base de estas disertaciones y las que se ofrecen en este volumen, se intenta avanzar en el estudio de las formas discursivas, en los procedimientos narrativos, en los dispositivos de la imagen, en la construcción de espacios y tiempos específicos respecto de lo que la protagonista padece, y, sobre todo, del entramado de posturas que construyen una visión del mundo con posibilidades ontológicas diversas. Este volumen, por supuesto, con base en su carácter colectivo, presenta la oportunidad de continuar el

14. Margaret Atwood, *Alias Grace*, María Antonia Menini (trad.), Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017, pp. 472-474.

15. Margaret Atwood, *Blancos móviles. Escribiendo con intención 1982-2004*, Leonardo Martínez y Celia Núñez (trad.), México, Elefanta-Universidad Veracruzana, 2022, p. 265.

16. *Ibid.*, p. 271.

estudio y la apreciación de obras donde es posible reconocernos, ya como espectadores, ya como críticos, pero siempre con ciertas expectativas sobre las cuales será preciso reflexionar.

Así pues, para examinar diversos aspectos de ambos soportes, verbal y audiovisual, cada participante propuso emprender el estudio de un aspecto de su preferencia, enfocado en una de las versiones, o bien en hechos que atañen a la transposición. En el presente libro se presentan los resultados de los enfoques elegidos por las autorías, ya sea que se centren en la novela, que tomen en cuenta el soporte verbal y la versión audiovisual, o bien, que aborden aspectos relacionados con el lenguaje cinematográfico. El resultado, vale adelantar, es la configuración de un personaje que contrasta, se sobrepone o se desliza frente a los discursos de la medicina y la psicología decimonónica, el discurso de la ley canadiense para los emigrantes y, por supuesto, el de la sexualidad en torno a las mujeres de todas las clases sociales. La visión novelesca de Atwood logra advertir estos discursos coercitivos sobre la subjetividad de la época, al tiempo que propone una organización artística, propia de la novela, que plantea varias cuestiones al respecto. Para intentar responder algunas de ellas, el libro propone una perspectiva de análisis integradora, que consiste en el estudio de elementos discursivos e ideológicos, e incluye algunos componentes de carácter estético. La metodología reúne y adopta una serie de perspectivas, aquellas que hemos considerado más adecuadas para los objetivos particulares de cada trabajo.

El orden en el que han sido dispuestas las contribuciones obedece al criterio siguiente. La primera forma de *Alias Grace* se dio en un soporte verbal, en específico, en una novela. Con base en el texto, se realizó la transposición a la serie televisiva. Así, la obra pudo llegar a un público más amplio, debido al alcance del medio. Desde luego, no todos los espectadores de Netflix vieron la versión audiovisual después de haber tenido conocimiento de la novela. En el caso de nuestros estudios sí tuvimos conocimiento de ambas versiones; cuando fue concebido el proyecto de abordar *Alias Grace* desde diversas perspectivas, algunos de los participantes optaron por tomar en cuenta la novela y la serie, mientras que otros decidieron centrarse en esta última.

En cada una de las propuestas analíticas que conforman este libro asoman dimensiones de diversa naturaleza, las cuales apuntan hacia la posibilidad de abordar la obra analizada desde miradas provenientes de otras disciplinas y establecer vínculos entre ellas. Así, la evidente desigualdad entre pobres y ricos podría propiciar una lectura sociológica; un estudio del contexto de la obra aceptaría la intervención de la Historia; la relevancia otorgada a los personajes femeninos, sus circunstancias y sus experiencias específicas ha dado lugar a estudios desde la perspectiva de género; se puede hablar, entonces, de un entronque con la teoría y la crítica feministas. De la misma manera, en cada capítulo pueden observarse emociones reconocibles en todas las culturas. Todo ello se manifiesta a través de la discursividad y, por lo tanto, es indudable la relación con las ciencias del lenguaje. Los estudios culturales también podrían sumarse; si se considera que estos trabajos han abierto brecha, en el sentido de volver la mirada al estudio de las representaciones sociales y la pervivencia de figuras tanto en el cine como en la literatura.

En suma, la elección de los materiales analizados forma parte de una red de interdisciplinariedad y constituye, así lo deseamos, la base para una serie de planteamientos analíticos susceptibles de mostrar el funcionamiento de una variedad de posturas teóricas e inspirar estudios de materiales de otras latitudes. En México todavía son escasos los acercamientos de este tipo para profundizar en el conocimiento de obras literarias y cinematográficas producidas en nuestro país.

De acuerdo con lo anterior, se encontrará primero el trabajo de Abel Rogelio Terrazas, el cual se ocupa del análisis de un personaje en particular, Jeremiah Pontelli, con el objetivo de destacar su importancia en la configuración artística de la novela. El análisis del personaje se realizó desde la perspectiva del concepto de carnavalización literaria. En este capítulo se parte de una crítica a dicho concepto, en el contexto del tratamiento de obras escritas por mujeres, y se observa cómo un personaje en especial pudo haber sido construido en la tradición estética de la risa ambivalente. Si bien de manera somera, se sigue la idea bajtiniana de “risa reducida” en relación con este tipo de figuras, así como la puesta a prueba, en este caso, del discurso oficial.¹⁷ Se ubicó la presencia de esta figura en dos discursos narrativos; uno global o propio de la narración novelesca, y otro particular, al interior de la obra, en el relato desarrollado por la voz del personaje Grace Marks. El resultado del análisis es que una figura de Jeremiah Pontelli resulta necesaria para el desarrollo del relato de Marks, pero también como una impronta carnalesca, lo cual enriquece las dimensiones narrativas.

En seguida, el análisis que realiza Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán recurre a la versión de la novela de Atwood y a la que ofrece la adaptación del fragmento elegido. El objetivo de esta contribución es detenerse en dos emociones presentes en la parte de la historia en la que Grace le cuenta al Dr. Jordan lo sucedido con Mary Whitney, un momento crucial en el recorrido vital de Grace antes de ser perseguida por la justicia. La tarea analítica se lleva a cabo en varios momentos, teniendo siempre presente la idea de mostrar la manera en que los hechos que conforman el relato de Grace están entretejidos con lo emocional. En primer lugar, se examina el carácter transmedial del objeto de estudio, es decir, el potencial de la historia para encarnarse en más de un soporte, sin dejar de ser reconocible: *la fabula*¹⁸ es la misma en las versiones verbal y audiovisual, mientras el *sjuzet*¹⁹ experimenta transformaciones, según las posibilidades de los respectivos medios. Lo anterior se comprueba

17. La “puesta a prueba” originada en la literatura carnavalizada consiste en colocar en perspectiva las figuras de autoridad y recrear el aniquilamiento de los grandes valores de una época a través de la exploración de los más bajos fondos, el uso del lenguaje familiar, el desdoblamiento de los personajes, entre otras formas y mediante la presencia de figuras y símbolos ambivalentes. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

18. La locución narratológica no lleva acento, pues se emplea la forma latina. De acuerdo con el diccionario de narratología, de Gerald Prince, *fabula* es el conjunto de las situaciones y los eventos narrados en orden cronológico. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1987, p. 56.

19. *Sjuzet* constituye el conjunto de las situaciones y los eventos narrados en el orden en el que son presentados al receptor. Gerald Prince, *op. cit.*, p. 156.

con el recurso a las once funciones propuestas por Emma Kafalenos (2002) como herramienta para un primer diagnóstico de la narratividad en la secuencia analizada. Una tabla comparativa permite apreciar, desde la etapa del examen de lo narrativo, la presencia de momentos pathémicos, inseparables de los hechos narrados.

Para abordar con más precisión el componente de las emociones, esta contribución sigue a Patrick Charaudeau (2000) en su propuesta de emplear la expresión 'efectos pathémicos' para la identificación de aquellos momentos en los que surge lo emocional, en un relato. Las características que identifica este teórico permiten llevar a cabo una lectura detallada de las emociones predominantes en el fragmento analizado, a saber, la cólera y la compasión.

Un complemento esencial para redondear el estudio de estas emociones ha sido la lectura de los capítulos de la *Retórica* dedicados a la caracterización que de ellas hace Aristóteles. Como podrá apreciarse en la lectura de esta parte del trabajo, muchos rasgos de los momentos pathémicos se ven enriquecidos con el recurso a esta perspectiva, y aun podría afirmarse que se 'amoldan' a las descripciones aristotélicas. En la última parte del análisis se aborda el tema de los efectos fisiológicos de la compasión y de la cólera en Mary y en Grace. El conjunto de las herramientas teórico-analíticas empleadas para esta lectura del fragmento, además de apuntar hacia la interdisciplinariedad, se propone asimismo poner de relieve el hecho de que emociones como las que han quedado descritas forman parte de la experiencia de los seres humanos, es decir, poseen un carácter universal.

En el capítulo tres, Niebla Estefanía Reséndiz García toma en consideración la versión audiovisual de la novela para mirar el funcionamiento de la propuesta teórica de Bajtín en cuanto la noción de cronotopo. Si bien se trata de un término nacido del análisis de la novela griega,²⁰ también es posible aplicarlo al estudio del relato cinematográfico.²¹ La segunda perspectiva teórica, que se entrelaza con la noción bajtiniana, es la teoría sobre las emociones. En este aspecto, enlazado con el capítulo anterior, se ha tomado la decisión de optar por las reflexiones que Aristóteles aporta, porque continúa siendo una perspectiva actual y permite comprender de qué manera se identifica una clasificación inaugural de las emociones desde el punto de vista de la experiencia de los sujetos. Así, a partir del entretejido teórico ha sido posible dar cuenta del estudio del personaje protagonista de la serie. Dentro de los principales hallazgos del capítulo está la degradación que, en términos emocionales, padece el personaje Grace Marks, así como su relación con la espacialidad proyectada y construida a través de la experiencia emocional. Lo anterior proporciona una nueva perspectiva de lectura del audiovisual y

20. El término novela se entiende como género artístico cuyo soporte es verbal. Recordemos que el crítico ruso construye sus propuestas teóricas a partir del análisis de su desarrollo, desde sus orígenes históricos en la novela griega hasta llegar a la novela rusa de los siglos XIX y XX. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica" [1937-1938], en *Teoría y estética de la novela*, 1989, pp. 237-407.

21. Algunos estudios basados en el cronotopo cinematográfico son los de Sue Vice, en el libro *Introducing Bakhtin*, y el de Martin Flanagan en *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*.

contribuye a reflexionar acerca de las diversas interpretaciones que podemos dimensionar desde un punto de vista teórico específico.

Los dos últimos capítulos se ocupan de aspectos de la versión audiovisual de *Alias Grace*. Héctor Ramón Cobo Nieva, en el capítulo cuatro, aborda el planteamiento visual en la miniserie adaptada. Para cumplir con este objetivo, se definieron los códigos visuales a través de la exposición de Carmona, apoyada por las especificaciones de Sánchez y Bordwell y Thompson.²² Una vez realizado lo anterior, se elaboró un *découpage* de los componentes de la imagen tales como el tamaño de plano, el punto de vista, la altura de la cámara y otros más. Al final, se descubrió que estos elementos se armonizan para construir motivos visuales que apoyan la historia de *Alias Grace*: el laberinto y el espejo.

Por su parte Gustavo Roberto Pando Romero, en el último capítulo, se encarga de analizar la manera en que se instancia lo objetivo-subjetivo dentro del relato audiovisual de la serie y cómo esto guía el proceso de *comprensión*²³ narrativa. Lo anterior con el objetivo de describir el complejo proceso de la recreación de la fabula en la mente de los espectadores y su interacción con los signos del relato. Las herramientas analíticas utilizadas provienen de la narratología cognitiva, y ofrecen una perspectiva única sobre los cambios cognitivos desencadenados por la extracción de información narrativa a partir de las representaciones de subjetividades en la banda audiovisual.

Al abordar los procesos de comprensión narrativa, se emplean los conceptos de *storyworld*²⁴ y mundos posibles.²⁵ El *storyworld* actúa como un modelo mental que simula los eventos de la historia a partir de la información extraída del relato, mientras que los "mundos posibles" son espacios de (in)determinación definidos por lo representado en el relato. Siguiendo una metodología ascendente, el análisis se enfoca en examinar cómo el fenómeno de la focalización, a través de representaciones de subjetividades, contribuye a la creación de mundos posibles en la mente del espectador. La conclusión subraya que la ambigüedad deliberada en el relato tiene como objetivo generar dos fabulas distintas en el mismo *sjuzet* privando al espectador de una verdad absoluta sobre los hechos narrados en *Alias Grace*.

Consideramos que estas observaciones proporcionarán a investigadores y estudiantes de literatura y cine algunas herramientas de análisis para emprender sus propios caminos. También es posible aseverar que a lo largo

22. Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1993; Rafael Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993; David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

23. Dentro de este trabajo se usa la expresión en desuso de "comprensión", en lugar de "comprensión", ya que matiza un proceso cognitivo más activo al venir de la palabra "aprehender" al contrario que "aprender". Vid. Bellón, 2018.

24. David Herman, "Storyworld", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan (eds.), New York, Routledge, 2005, pp. 569-570.

25. Marie-Laure Ryan, "The Modal Structure of Narrative Universes", *Poetics Today*, vol. 6, núm. 4, 1985, pp. 717-755.

de estos capítulos tratamos con temas universales y trascendentales para nuestro tiempo. Es necesario continuar reflexionando en torno a las narraciones y sus dispositivos de poder, sean visibles o soterrados; las emociones como flujos de conciencia universal en sus manifestaciones históricas concretas, la construcción artística de los espacios y lo recreado en estos; los medios audiovisuales, así como los múltiples y complejos mecanismos para la construcción de narraciones y perspectivas, los cuales, sin duda, muestran parte de la fragilidad humana frente a discursos todavía vigentes sobre una determinada verdad construida de manera colectiva en esta o aquella época.

Las perspectivas expuestas en este libro constituyen experiencias conectadas entre sí; tienen la característica de ser ilaciones y, por ende, plantean la necesidad de investigar de manera colectiva, de ir de una versión a otra. Como si Grace Marks, vale decirlo, se escabullera a través de diversas resonancias y proyectos que buscan definir su personalidad. A nosotros nos interesó como personaje, de modo que fuera posible explorar parte del entramado de discursos falibles, visiones y testimonios inacabados a su alrededor. Lo que cautivó desde el principio fue la mirada de Margaret Atwood, ya que en las versiones que tenemos más cerca de nosotros: la novela escrita en 1996, y la miniserie de 2017, su participación como autora de la primera y como guionista –junto con Sarah Polley– de la segunda, permitió abstraer nuestro objeto de estudio como un proceso de elaboración y reelaboración. Ambas fases se influyen recíprocamente, de modo que la realización integral constituye una especie de recreación acerca de la falibilidad de toda versión que se pretenda como última; como si también hubiésemos caído en la tentación de tomar una postura por el hecho de estudiar la obra en sus múltiples conjugaciones, a favor de los mundos posibles y tratando, éticamente, de sortear todo condicionamiento.

Antes de terminar este prólogo, queremos llamar la atención sobre algunos hilos conductores localizables en los cinco capítulos del libro. El primero y más evidente es el carácter centralizador de la figura de Grace, la cual concentra lo femenino –con todas sus implicaciones– en el contexto del siglo xix, y específicamente en los lugares donde se desarrollan los hechos contenidos en su relato a Simon Jordan. Otro de ellos, presente ya sea de manera manifiesta (capítulos dos y tres) o subterránea (capítulos uno, cuatro y cinco) son los cronotopos. En efecto, cada una de las situaciones examinadas en los distintos trabajos involucra, de una u otra manera, la indisolubilidad del tiempo y el espacio.

Un tercer hilo conductor se relaciona, metafóricamente, con el tema de las máscaras. Desde el título de la historia escrita por Atwood, *Alias Grace*, se hace referencia a la identidad presentada a los demás, y qué es un alias o máscara para el verdadero nombre.²⁶ Así, el primer capítulo de este libro

26. En lengua española se cuenta con el significado que Atwood evoca del discurso criminal mediaticizado por la prensa periódica del siglo xix. En ese discurso la función del alias era esconder la verdadera identidad del criminal; ("Del lat. *alias* 'de otro modo'", Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed.). La decisión de la autora no está cerrada, ya que se trata de un sentido paródico del discurso criminal que estigmatizaba a los "criminales célebres" como le ocurrió a Grace Marks.

explora la ambivalencia del personaje Jeremiah Pontelli, una característica que surge de su configuración carnavalesca. Un análisis detallado revela las múltiples funciones de las máscaras que Pontelli porta a lo largo de la historia. Estas distintas personas²⁷ no solo moldean la individualidad del personaje, sino que también forman parte de lo que Carl Jung identificó como arquetipos del inconsciente colectivo.²⁸

Los capítulos dos y tres también se pueden relacionar con el tema de las máscaras, específicamente con la representación de emociones. La distinta manera en que se presentan las emociones en los dos soportes mediáticos afecta la manera en la que son percibidos, así como la experiencia narrativa final. Al mismo tiempo, estas emociones que los personajes femeninos manifiestan solo son permitidas en lugares y momentos específicos. En *Alias Grace*, Grace encarna esta noción mientras navega entre las expectativas y las limitaciones impuestas a ella como mujer en la sociedad del siglo XIX. A través de sus interacciones con otros, Grace interpreta meticulosamente la feminidad, adhiriéndose –o fingiendo adherirse, mediante la adopción de máscaras, en el sentido ya expresado– a las normas y expectativas sociales para sobrevivir en un mundo dominado por hombres.

En los dos capítulos restantes, dedicados a examinar las representaciones visuales empleadas en la miniserie, la “banda visual” puede compararse metafóricamente con el empleo de diversas máscaras. Las decisiones del director y la edición de la película funcionan como otras tantas caretas que tanto ocultan como revelan aspectos inherentes a la trama y a los personajes. Al analizar estos elementos visuales y sus funciones, se evidencian nuevas capas de significación y de profundidad en una historia que plantea múltiples retos a lectores y espectadores, debido a su complejidad.

Bibliografía

ATWOOD, Margaret, *Blancos móviles. Escribiendo con intención 1982-2004*, Leonardo Martínez y Celia Núñez (trad.), México, Elefanta-Universidad Veracruzana, 2022.

_____, *Alias Grace*, María Antonia Menini (trad.), Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” [1937-1938], en *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus, 1989.

BEN Driss, Hager, “The Art of Retelling: Text/ile in Margaret Atwood’s *The Testaments*”, *American British and Canadian Studies* (40), Sciendo, 2024, pp. 104-125.

BELLÓN, Francisco Menchén, “El aprendizaje creativo y el cerebro. Rescatar el

27. La etimología de persona descubre el sentido originario: “Del lat. *persōna* ‘máscara de actor’, ‘personaje teatral’, ‘personalidad’, ‘persona’, este del etrusco *persu*, y este del gr. *πρόσωπον* *prósōpon*.”. Real Academia Española, *op. cit.* Consultado el 1 de febrero de 2024.

28. Carl Gustav Jung, *Dos escritos sobre psicología analítica*, Madrid, Editorial Trotta, 2007.

- concepto de aprehender", *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 2018, pp. 47-59.
- BICKFORD, Donna M., *Understanding Margaret Atwood*, Estados Unidos, University of South Carolina Press, 2023.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- FLANAGAN, Martin, *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, Estados Unidos, Palgrave Macmillan, 2009.
- GAUDREAU, André, *Cine y literatura*, Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán (trad.), Mé, Ediciones Educación y Cultura/UNARTE, 2011.
- GONZÁLEZ, Carlos, "Margaret Atwood y Ángel Rama en busca de la identidad literaria americana: Un ejercicio de crítica comparada", *Entrehojas: Revista De Estudios Hispánicos*, 11 (1), 2021, p. 8. Consultado en <https://doi.org/10.5206/entrehojas.v11i1.13927>.
- HERMAN, David, "Storyworld", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 569-570.
- HOWELLS, Coral Aann, *Margaret Atwood*, New York, Macmillan International Higher Education, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1995.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Estados Unidos, University of Illinois Press, 2000.
- JUNG, Carl Gustav, *Dos escritos sobre psicología analítica*, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- MOODIE, Susanna, 1853 (2023), *Life in the Clearings versus the Bush*, Project Gutenberg. Consultado en <http://www.gutenberg.org/files/8132/8132-h/8132-h.htm>
- MUNGUÍA Zatarain, Martha Elena, "Margaret Atwood: una autobiografía oblicua", *InterPretextos, Revista semestral de creación y divulgación de las humanidades* (29), México, Universidad de Colima, 2023, pp. 183-186.
- REAL Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. Consultado en <https://dle.rae.es>
- RYAN, Marie-Laure, "Story/Worlds/Media, Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology", en *Story Worlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan y Jan-Noël Thon (eds.), Nebraska, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.
- _____, "The Modal Structure of Narrative Universes", *Poetics Today*, vol. 6, núm. 4, 1985, pp. 717-755.
- SÁNCHEZ, Rafael, *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- STAELS, H., "Intertexts of Atwood's Alias Grace", *Modern Fiction Studies*, vol. 46, 2, 2000, pp. 427-450.

TOLAN, Fiona, *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, Nueva York, Rodopi, 2007.

UNIVERSIDAD Nacional Autónoma de México, Estudios Canadienses. Consultado en: <https://estudioscanadienses.unam.mx/2022/11/relanzamiento-de-la-catedra-extraordinaria-de-estudios-canadienses-margaret-atwood-alanis-obomsawin-y-gabrielle-roy-celebracion-del-xx-aniversario/>

VICE, Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, 1997.

WILSON, Sharon R., "Quilting as Narrative Art: Metafictional Construcción in *Alias Grace*", en *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Kendrick, T. R. (ed.), Ohio, University Press, 2003.

XOLMATOVNA, Aliyeva Dilorom, "The Life and Creative Work of Margaret Atwood and Her Great Contribution to the Literature", *Best Journal of Innovation in Science, Research and Development* (1), 2024, pp. 137-39. Consultado en <https://www.bjisrd.com/index.php/bjisrd/article/view/1389>

Carnavalización literaria y dialogismo del personaje Jeremiah Pontelli

Abel Rogelio Terrazas
Universidad Veracruzana
aterrazas@uv.mx

El propósito de este capítulo es analizar algunas expresiones estilizadas de carnavalización literaria en la novela *Alias Grace* (1996), de Margaret Atwood, a partir de la caracterización del personaje Jeremiah Pontelli. Si bien es cierto que la carnavalización puede estar presente en diversos aspectos de la novela, la hipótesis es que el personaje proviene de una tradición estética capaz de articular valores de manera ambivalente e integrarse como un símbolo carnaavalesco en el discurso de la obra. Para lograrlo, se presenta el concepto de carnavalización y los problemas implicados al confrontarlo con una obra donde se recrean algunos discursos que generaban imágenes negativas de las mujeres. Enseguida, se ubica la construcción de Jeremiah Pontelli en diferentes dimensiones narrativas de la obra, para llegar así a su caracterización a través de las facetas que ostenta. El resultado final del análisis es que su construcción permite, al personaje principal que lo narra y construye de manera indirecta y libre, generar ambigüedad en su propio relato y hacer posible que toda verdad pretendida sea desmantelada desde el fondo.

Carnavalización literaria y representación de las mujeres

El concepto de carnavalización literaria es de cuño bajtiniano; se refiere a la reelaboración de elementos inherentes a una percepción específica del mundo –la del carnaval– en la novela. En términos generales, algunos elementos o rasgos de carnavalización literaria son: la familiaridad con la que se presentan las cosas, su actualidad o inmediatez cotidiana y, como consecuencia, una actitud cínica hacia a la tradición. Por último, pero no menos importante, es que para recrear una percepción carnaavalesca del mundo en la literatura es necesaria cierta heterogeneidad de rasgos y estilos en las obras.¹

Si bien es cierto que Bajtín entiende por carnavalización literaria la “influencia determinante del carnaval en la literatura, y sobre todo en un aspecto

1. Para *Bajtín*, las obras con estas características conforman un género, pero entiende por género literario no una categoría dogmática, sino una forma consagrada por la tradición y caracterizada por rasgos comunes, de cuyos vasos comunicantes se generan múltiples variaciones sobre la base de ciertos rasgos compartidos. En el recorrido histórico de la sátira menipea, apunta la aparición de un naturalismo de bajos fondos, la experimentación psicológico-moral, escenas de escándalos y conductas excéntricas, los géneros discursivos intercalados, la pluralidad de estilos y, por supuesto, el dialogismo, entre otros. Mijaíl *Bajtín*, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 168-173.

genérico”.² Y por carnaval un fenómeno social que abarca cierto conjunto complejo de festejos y ritos, y que si bien “no puede ser traducido satisfactoriamente al lenguaje verbal, y menos al lenguaje de conceptos abstractos”, sí se puede “transponer”.³ La definición reza: “Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura”.⁴ Esto implica un proceso de reproducción de un “peculiar punto de vista” y una posición renovada en la narración donde aparece. Para que esto ocurra, desde el punto de vista bajtiniano, son necesarios el dialogismo y la polifonía. No basta conjuntar un repertorio de registros diversos y luego estilizarlos; es necesario organizarlos artísticamente y, desde esta óptica, observar las operaciones y relaciones entre sus elementos. Por esta razón es oportuno, siempre que sea posible, desafiar el concepto de carnavalización literaria debido a que la aparición de tal o cual rasgo proveniente de los géneros cómico-serios que, en determinado momento estilizaron, reprodujeron y generaron formas provenientes del mundo de la risa carnalesca, no garantiza la configuración del género en cuanto tal.⁵

Esta conceptualización ha recibido críticas sumamente importantes para el análisis que ahora nos ocupa, como el que la visión carnalesca estilice la suspensión momentánea de las jerarquías sociales y no la suspensión o al menos un cuestionamiento del patriarcado.⁶ Sue Vice destaca al respecto que la imagen ambivalente del cuerpo grotesco, central para el punto de vista del carnaval, articula lo bajo y lo alto reservando el cuerpo de las mujeres a lo bajo: la muerte preñada. El problema es que la carnavalización es ciega al género como construcción simbólica de las mujeres; con cierta ironía, señala: “Even Freud observed that a ‘dirty joke’ is always constructed at the expense of a woman”.⁷

Por su parte, Diane Price Herndl ha advertido que en la hondura de las obras escritas por mujeres está la risa ambivalente. En el mismo tenor que Vice, Price Herndl se pregunta cómo es que un pensador tan revolucionario fue conservador a la hora de incluir obras escritas por mujeres en su evaluación del desarrollo de la novela. En este sentido, Price ha inquirido esa “feliz casualidad” entre las características de la narrativa femenina frente a las características de la novela desde un punto de vista bajtiniano: “Like the voices Bakhtin hears in the novel’s carnival, the female voice laughs in the face of authority”;⁸ destacando, al mismo tiempo, importantes cuestionamientos acerca del origen de la novela, el surgimiento de mujeres lectoras y el auge, por tanto, de un

2. *Ibid.*, p. 178.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 179.

5. La risa carnalesca constituye la entraña de la sátira menipea. A diferencia del diálogo socrático, apunta Pablo Nocera, “no requiere un soporte lógico y persuasivo”. Pablo Nocera, “Parodia, ironía e ideología carnalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana”, *Nómadas*, vol. 22, núm 2, 2009, p. 17. La risa carnalesca es ambivalente porque implica, interpela, alude, revive o revitaliza lo serio, purificándolo del estatismo. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 112.

6. Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 179.

7. *Ibid.*, p. 177.

8. Diane Price Herndl, “The Dilemmas of a Feminine Dialogic”, en *Feminism, Bakhtin, and The Dialogic*, Dale M. Bauerand, Susan Jaret McKinstry (eds.), Albany, University of New York Press, 1991, pp. 14-26.

género literario femenino. El concepto de dialogismo permite dirimir el dilema sobre la escritura femenina como dependiente o no del canon por antonomasia masculino; puesto que la palabra es siempre ajena, entonces es posible argüir la palabra, la voz y la escritura femenina como una puesta en marcha de intenciones de manera refractada. Desde esta perspectiva, una escritura si no como mujer, al menos sí como otro (no hombre), en función del artificio que esto implica. Finalmente, Price critica que el carnaval constituye un dispositivo creado para subvertir el potencial de los oprimidos, cuya aplicación a la crítica literaria feminista invita a hacer un análisis de las relaciones de poder de manera autorreflexiva. En este caso, tratamos con una obra que participa en la risa ambivalente, festiva y aniquiladora a la vez, y cuya dualidad/ambivalencia es la base del dialogismo de ciertas figuras.

El personaje Grace Marks, una de las narradoras en la novela, se constituye como una voz capaz de aludir, interpelar y retomar lo que se ha dicho de ella. Para Grace, muchas cosas son falsas y otras le resultan interesantes; siempre, todas esas voces, la describen como otra. En torno suyo emerge un vocerío como en una plaza pública sin actores y sin público donde todos participan “unánimemente” en la danza de versiones en torno a su identidad como “asesina”. La percepción del carnaval como representación de diferentes versiones, transpuestas en estilos y registros en la novela, constituyen una narrativa conjunta cuyo común denominador es la facilidad para juzgarla o defenderla (todos son partícipes de ese mundo carnavalesco, negativo, misógino). Pero en la voz de Grace aparece una oposición interesante frente a ese discurso negativo: Jeremiah Pontelli, quien se manifiesta y desaparece como un aliado ambivalente. Pontelli es un sujeto ambiguo y ágil, y como tal se construye de manera estratégica: la información acerca de sus acciones y moral truculenta es proporcionada por el relato de Grace Marks, generando símiles, distanciamientos, encuentros y desencuentros entre sí. En este capítulo nos centramos en la versión literaria publicada en 1996, que dio a pie a la versión audiovisual, que se analiza en los siguientes capítulos.

La caracterización de este personaje es de interés particular porque constituye un símbolo del carnaval primigenio: una máscara cambiante y transformadora. Entre los principales símbolos del carnaval en la literatura está el *trickster*,⁹ si bien Jeremiah no siempre se conduce como tal, porque se implica de manera orgánica mediante otras formas narrativas, bien como pretendiente, como pícaro o como un bufón. En todos los casos es necesario insistir en que

9. Luis Beltrán Almería considera que la traducción de *trickster* podría ser “burlador” o simplemente cínico; esta figura puede “revelar la verdad cuando ésta tiene un matiz perverso, desestabilizador” (Luis Beltrán Almería, *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, Universidad Veracruzana, 2016, p. 44). Una definición ética y estética de esta figura, la proporciona Silva Alicia Manzanilla, quien apunta que esta figura “abarca desde la jovialidad capaz de relativizar el peso de las diferencias socioeconómicas y culturales (etnia, sexo, clase, etc.), hasta la conciencia crítica –que puede tornarse cínica y mordaz al desenmascarar la corrupción social– e incluso la perversidad y la autohumillación”. Silvia Alicia Manzanilla, “La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura”, *Valenciana*, núm. 18, p. 245. Es decir, más que tener una función, esta figura dimensiona de manera articulada una estética (la sátira) en conjunto con una ética que se puede definir como una posición crítica ante el mundo, entendido este como construcción social, y que, como construcción, siempre será cuestionable.

sus apariciones y desapariciones se desarrollan de manera más frecuente en la narración autodiegética de la protagonista. En este trabajo se presenta un análisis de tres formas narrativas relacionadas con la carnavalización literaria, a partir de los símbolos mencionados: *trickster*, bufón y pícaro. Cada uno de estos símbolos tiene un acento particular y no excluye las características del otro; luego Pontelli es una combinación adaptable, proteica y estratégica en el relato de Marks, lo cual inscribe a la obra, por esa impronta de su identidad y en ella, en el ramo de la literatura carnavalizada.

Las fuentes consultadas por Atwood están a la luz escritas en el “Epílogo de la autora”.¹⁰ Estas fuentes documentales, aclara Atwood, o son contradictorias o decididamente tendenciosas, pues “constituían un reflejo de la ambigüedad que en aquella época suscitaba la naturaleza femenina: ¿era Grace una fiera seductora, la inductora del crimen y la verdadera asesina de Nancy Montgomery, o fue una víctima involuntaria obligada a guardar silencio a causa de las amenazas de James McDermott y su propio temor a perder la vida?”.¹¹ Esta interrogante es el eje articulador de la novela, y Atwood asume los signos de interrogación como una oportunidad para retomar las insinuaciones y los “visibles huecos” con la finalidad de inventar. La disyuntiva le permite explorar las posibilidades en el contexto de la mentalidad de la época; una mentalidad mediada por creencias acerca del espiritismo, el neurohipnotismo y la psiquiatría, entre otros campos.

¿Cómo es que Atwood explora las posibilidades discursivas para Marks en un contexto tan desolador? Siendo congruente: mediante la invención; solo un interlocutor ficticio podría escuchar, una vez más, lo que la inculpada podría sumar a su sentencia, el doctor Simon Jordan, un médico de mentes, y el personaje de Jeremiah Pontelli, como su amigo. Es necesario insistir que en la interlocución con Jordan aparecerá Pontelli. A propósito de la interlocución frente a la autoridad, en su revisión amplia y generosa del concepto de carnaval de Bajtín, Vice cita los estudios del crítico ruso Mikhail K. Ryklin, quien lee e interpreta *Rabelais y su mundo* (1965), otra de las obras de Mijaíl Bajtín, como un discurso “dedicado indirectamente al terror y al mismo tiempo dictado por él”.¹² Desde este punto de vista, el concepto de carnaval abstrae a la colectividad que se ciega a sí misma de las muertes individuales causadas por el régimen estalinista, como si la totalidad de la vida carnalesca evadiera los sufrimientos individuales. Considero necesario conectar esta visión carnalesca del aniquilamiento de la singularidad con el artificio del relato de Grace Marks al médico de mentes, justamente porque en este ocurre una transformación de la dicotomía (mujer fatal / mujer inocente) en ambivalencia. Gracias a la ambivalencia, las posibilidades pueden ser exploradas, sin que esto implique una liberación abstracta y colectiva para las mujeres de la época. En todo caso, tratamos con el relato de una identidad singular frente al terror colectivo, mas no dictado por él.

Asimismo, en este trabajo no se identifican narradora y autora, es decir, obviemos la relación entre Atwood y la configuración artística de la novela,

10. Margaret Atwood, *Alias Grace*, María Antonia Menini Pages (trad.), Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017, pp. 468-472.

11. *Ibid.*, p. 468.

12. Sue Vice, *op. cit.*, p. 153.

pues cada uno de los registros y versiones constituye un punto de vista heterogéneo donde la pluralidad aparece artísticamente organizada. Esta cualidad permite sumar la voz de la protagonista al concierto polifónico, sin demérito de los otros; y es en este relato donde se expresan las figuraciones del carnaval.¹³ Por una parte, en el relato de Marks, nos encontramos con Nancy Montgomery ocupando el lugar de los amos, una criada en el papel de señora, en un mundo al revés. Y por otro, en la diégesis de la novela, su destronamiento/muerte se vuelve singular, pues constituye una muerte atroz, y se vuelve doblemente perversa al interpretarse como si los criados (inculpadados) lograran abolir momentáneamente las jerarquías sociales. La observación es ineludible si se quiere evitar la sobrexposición de la visión unánime de la vida carnavalesca, transpuesta al lenguaje literario, en tanto visión colectiva “del pueblo”, idealización capaz de sacrificar la individualidad.

Por lo anterior, identifico la visión del mundo del carnaval con el universo polifacético de la risa, que David Le Breton examina en, *La llama inextinguible de la risa. Un enfoque antropológico*, donde puntualiza: “La risa es una convención social y, aun cuando a menudo está asociada al carácter cómico de una situación o broma, lo más frecuente es que constituya una manera de relacionarse con los demás”.¹⁴ No es pues, “la perspectiva de lo risible” lo que se analiza aquí, sino una amplitud de formas o dimensiones (reducidas, si se quiere, a una figura) provenientes de la tradición y cuyas apariciones suman, en esta novela, una nueva huella al largo camino histórico recorrido. Es sabido que en el examen de la novela moderna, Bajtín tiene por objeto de su análisis las obras de Dostoievski. El vasto repertorio de ejemplos, previo al análisis de las novelas del escritor ruso, le permite demostrar la existencia de una tradición literaria con rasgos comunes, tales como los anotados al inicio de este trabajo.

Vale la pena destacar dos de estos, con el fin de identificarlos en los momentos clave de la figura que ahora nos ocupa. El primero es la reducción estructural de la risa o su redimensionamiento literario en la obra; puesto que la “risa reducida”, “carece de expresión inmediata: ‘no suena’, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen del discurso, se adivina en esta estructura”.¹⁵ Además de esto, como señala Luis Beltrán Almería, la risa constituye una categoría estética de largo aliento; en su vertiente literaria, “se convierte en un fenómeno cultural revelador de su naturaleza, porque en ese dominio queda de manifiesto su carácter estético”.¹⁶ La risa constituye un particular punto de

13. El personaje de Pontelli como figura del carnaval en el relato de Marks implica la problemática relación entre su relato (si se comprende como “autora”) y el punto de vista del carnaval. En este nivel de análisis es posible precisar que la ambigüedad y la doble cara de ciertas figuras le permite sortear cuestionamientos acerca de su propia identidad.

14. David Le Breton, *La llama inextinguible de la risa. Un enfoque antropológico*, Jorge Brash (trad.), Universidad Veracruzana, 2023, p. 2012.

15. El término “risa reducida” es una manifestación de literatura carnavalizada en su mínima expresión; es un instrumento empleado para calibrar el grado de relación entre las obras literarias y el carnaval. Cuando la risa se reduce a su mínima expresión significa que solo permanece cierta estructura paródica, el desdoblamiento de personajes y el dialogismo; en cambio, cuando la risa se emplea para fines morales, se pierde por completo el universo de sentido de donde proviene. Mijaíl Bajtín, op. cit., 1987, pp. 166-167.

16. Luis Beltrán Almería, op. cit., p. 13.

vista que contrasta con la cultura oficial y que, en la literatura, produce una amplia caterva de géneros jocoserios; “Al debilitar o perder su conexión con la esfera de la fiesta, la literatura de la risa se refugiará en el simbolismo de ciertas formas que llamaremos figuras”.¹⁷ A propósito, el crítico de Zaragoza, Luis Beltrán Almería, hace referencia al periodo de máximo fulgor de la novela moderna y a la proliferación de personajes como el tonto, el gracioso, el bufón y el cínico, en la literatura del siglo xvi como los últimos refugios de la risa.

En este periodo dichas figuras proveyeron una risa ambivalente en el sentido de negar y afirmar al mismo tiempo un determinado valor encarnado.¹⁸ Toda negación es siempre un recomienzo: a la crítica de los grandes valores de una época, sucede una regeneración necesaria y vital, un cambio o transformación para que la vida pueda seguir su curso; el desecho sirve de abono.¹⁹ El mismo Bajtín advertía cómo en la literatura de los siglos xix y xx podían estar albergadas formas discursivas de carnavalización de manera consciente o inconsciente, como en el caso de Dostoievski.²⁰ Lo que aquí interesa destacar es la importancia del procedimiento narrativo a la hora de transponer las antiguas formas; si bien se trata de una “risa reconducida”, y con este apelativo es posible valorar sus figuras de manera más optimista.

La segunda forma de carnavalización literaria es la puesta a prueba del discurso oficial mediante el estilo de la novela. Una vez reconducida la risa a una mera forma o figura proveniente de la tradición del carnaval, se advierte el estilo integral de la novela en función de una visión plural. Esta segunda forma es más estructural, por ende, se identifica como una estrategia narrativa orgánica. Esto es, la imagen de la narración como palabra ajena, como discurso bivocal en el sentido de conjugar horizontalmente “Junto con la palabra que representa, [...] la palabra representada”.²¹ Esta cualidad artística en *Alias Grace*, en lo correspondiente a la caracterización del personaje Jeremiah Pontelli, corresponde al dialogismo.²² El personaje es “camaleónico” como la misma Grace Marks, cuyo alias dota de título a la obra de Atwood, según se observó en el

17. *Ibid.*, p. 31.

18. La postura de Bajtín sobre el Renacimiento es advertir su papel como reconductor de las antiguas formas, generando lo que él denomina una “carnavalización directa de la conciencia, de la concepción el mundo y de la literatura”. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, 1987, p. 222.

19. En el caso del humorismo contemporáneo, se pierde la relación de las figuras ambivalentes con lo inferior positivo, transformándose en pálidos reflejos negativos del cuerpo, la fiesta y el lado alegre de la vida; “El episodio no es una obscenidad corriente de los tiempos modernos, sino una parte orgánica del mundo amplio y complejo de las formas de la fiesta popular. Y sólo puede aparecer como una broma grosera cuando es separada de este mundo o interpretada en función de las ideas de los nuevos tiempos”. *Ibid.*, p. 313.

20. Luis Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 52.

21. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, 2005, p. 158.

22. En esta relación es importante destacar no solamente el nivel de las voces que suenan en la novela, las diferentes voces de los estratos sociales, sino también la voz del narrador y la voz del personaje al unísono, de manera dialógica, como indica Diane Price Herndl al respecto: “The novel, because it records ordinary speech (or at least attempts to do so), also participates in the interaction of voices. This may be done through many means, but as long as there is conflict in the novel between character’s voices or between the narrator’s voice and the character’s, *there will be* ‘heteroglossia’, multiple voices expressing multiple ideologies from different strata of language in use”. Diane Price Herndl, *op. cit.*, p. 15.

prólogo. En la forma discursiva, es el estilo propio del carnaval con la palabra bivocal, capaz de percibir la ambigüedad como centro y movimiento de la vida.

Dos niveles discursivos para Jeremiah Pontelli

El doble asesinato, ocurrido en 1843, tuvo un fuerte impacto político, pues se vio reflejado en la prensa periódica.²³ La novela comienza dieciséis años después de los hechos, cuando Marks ha pagado parte de su condena en prisión. En esta obra, las indagaciones del doctor Simon Jordan están motivadas, en parte, por intereses de carácter ideológico, ya que recibe su sueldo de los republicanos. La “nueva” confesión de Marks al médico constituye una narrativa ulterior en el concierto de versiones, juicios, sentencias, valoraciones y prejuicios en boga. En este concierto, la narración de Marks no es una nueva versión sobre los hechos, sino una voz más que había sido silenciada. Asimismo, el discurso oficial (la historia construida en torno a los hechos y la figura de Grace Marks) queda desplazado hacia los márgenes mediante una reelaboración extradiegética de 23 epígrafes, citas textuales de la obra de Susan Moodie, *Life in the Clearings*, entre otros registros. Por último, la narradora heterodiegética y la voz de Grace Marks, como narradora autodiegética, enriquecen esta visión multidimensional del mundo y de la época.²⁴

Baste señalar por el momento que la primera presentación de Pontelli, bajo la máscara de un “destacado neurohipnotista”, con el nombre de Jerome DuPont, corre por cuenta de la narradora omnisciente: “El doctor Jerome DuPont tiene ojos profundos y líquidos y la intensa mirada de un charlatán profesional, pero sonrío compungidamente y se encoge los hombros con gesto despectivo”.²⁵ En contraste, de acuerdo con la narración de la protagonista, Marks describe a Jeremiah, el buhonero, como un hombre sin rostro, por medio de un sueño no contado –prefiere reservar el sueño para sí misma– en una de las entrevistas con el doctor Simon Jordan: “Me pareció que era alguien a quien había conocido en otros tiempos, pero él mantenía el rostro apartado y

23. Entre las razones de ese impacto político, Corall Ann Howels anota: “the implications were more publicly political than that, for the murders happened only six years after the 1837 Rebellion in Toronto, an armed revolt led by William Lyon Mackenzie which enraged the Tory establishment of Upper Canada”. Corall Ann Howels, *Where Are the Voices Coming From?: Canadian Culture and the Legacies of History*, New York, Bound, 2004, p. 36. Ya que las actitudes hacia Grace Marks, como hacia los inmigrantes irlandeses, estaba dividida. A este talante político se suma la visión del tabú sobre la violencia, el asesinato y el sexo, pues los asesinados eran amantes y la prensa periódica también especuló que Grace y el asesino (el mozo de cuadra, como sabemos, llamado James McDermott) también lo eran.

24. Otros puntos de contacto entre las narraciones, de manera dialógica, además de la construcción de la figura de Jeremiah Pontelli, serían las valoraciones sobre las mujeres, principalmente, así como la visión del mundo donde abundan protocolos, convencionalismos y tabúes. Por otro lado, se cuenta la interesante historia de la amiga Mary Whitney. Esta articulación es sumamente amplia y compleja; por cuestiones de espacio y por el alcance de este trabajo, constituye el esqueje del cual parto y que, por ende, no se analizará en su totalidad, sino solamente la concerniente al personaje en cuestión, Jeremiah Pontelli.

25. Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 84.

yo no alcanzaba a ver quién era”.²⁶ La narradora “negocia” su historia de manera consciente ante la necesidad del médico de comprobar ciertas teorías acerca de la mente; por tanto, su despliegue será lento, reservado y matizado conforme pueda influir en el diagnóstico del interlocutor. Jeremiah Pontelli es el lado opuesto al discurso de la medicina representado por el doctor Simon Jordan, y además constituye un misterio incluso para los lectores, pues “Though they are never romantically involved, Grace and Jeremiah share secrets that Grace does not even share with the reader”.²⁷

En este doble discurso, la Tabla 1 esquematiza la caracterización de Pontelli desde la base de las narraciones:

Tabla 1

Narraciones	Discurso novelesco	Caracterización del personaje
Narración heterodiegética en presente simple.	Visión del mundo como un concierto de versiones.	Jerome DuPont, maestro del disfraz, neurohipnotista.
Narración autodiegética, pasado simple y compuesto.	La voz de Grace Marks en entrevista con el doctor Simon Jordan.	Jeremiah, el buhonero. Cínico, burlón, trashumante.

Fuente: Elaboración propia.

La narración de Grace Marks caracteriza a Pontelli como un cínico, vendedor de bagatelas, burlón de la jerarquía social y trashumante. En la narración omnisciente, el personaje aparece como un maestro consumado del disfraz cuya imagen es ambivalente; desata, por un lado, la voz de Grace Marks mediante el artificio de la hipnosis y, engaña, por otro, a quienes asisten al espectáculo, como veremos.

El lugar de Jeremiah Pontelli en ambas narraciones es dialógico, como corresponde a su papel transformador. Este papel narrativo transformador tiene por base su procedencia en la tradición estética, reunida en la figura del “extravagante”.²⁸ La dimensión principal de este tipo de figuras, por su procedencia de la plaza pública, tales como bufones, tontos y pícaros, consiste en poner de manifiesto de manera alegórica todo artificio colectivo. Por su carácter primordial, como sujetos libres para decir abiertamente lo indecible, burlarse de los protocolos y desenmascarar las falsas apariencias, resulta obvio que en la novela constituyen una estrategia narrativa inigualable.

“Eres una de los nuestros”

La imagen física de Jeremiah Pontelli en la narración de Grace Marks es exagerada y atractiva. En primer lugar, se confabulan moral y habilidad física en el

26. *Ibid.*, p. 100.

27. Monika Mander, *Confinement, Freedom, and Men's Role in the Life of Grace Marks* (BA tesis, University of Tartu, Department of English Studies, 2019, p. 16).

28. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriukova y Vicente Gazcarra (trads.), Madrid, Editorial Taurus, 1989, p. 315.

personaje: era “ágil y mañoso”; su fisonomía era la de un sujeto que pareciera portar máscara y zancos, “con una nariz y unas piernas muy largas”, así como una amena dosis de erotismo al exponer su “piel bronceada por el sol y una barba negra y rizada”. Marks lo define mediante asociaciones exageradas neutralizando los polos del retrato hablado, quedando a salvo de la sensorialidad que la figura dimensiona: ágil / mañoso; nariz larga / piernas largas; piel bronceada / barba negra. En la segunda aparición en la novela, por vez primera en el relato de la protagonista, es un vendedor de bagatelas, un buhonero,²⁹ caracterizado por formas expresivas del mundo popular y oral:

Jeremiah, aviva el fuego,
Puf, puf, puf,
¡Sopla suave primero
Y después sopla con ganas!³⁰

Esta breve introducción performativa indica el carácter vivaz y colectivo del personaje, a quien todo mundo conocía y trataba con amabilidad.³¹ Su desarrollo se corresponde con la imagen ambivalente del fuego destructor y renovador, donde Jeremiah es primero latente (suave), y luego patente (con ganas).³² En esta primera fase, en el relato de Marks, constituye un símbolo de la cultura primitiva, alegre e igualitaria:

Cuando Jeremiah estaba en la cocina aquello parecía una fiesta, por lo que la señora Honey [el ama de llaves] se presentó de repente para averiguar a qué venía todo aquel barullo. Bueno, Jeremiah, le dijo al buhonero, ya veo que vuelves a las andadas, siempre aprovechándote de las mujeres. Pero lo dijo con una sonrisa en los labios, casi insólita en ella. Y él le contestó que sí, que eso era lo que estaba haciendo, porque había tantas mujeres bonitas que no podía resistir la tentación, aunque ninguna lo era más que ella. Entonces la señora Honey le compró dos pañuelos y le dijo que se diera prisa, pues las chicas tenían cosas que hacer. Tras lo cual, abandonó la cocina acompañada por el *habitual* [cursiva mía] tintineo de llaves.³³

29. La traducción en la versión española de “*the peddler*”, literalmente, “vagabundo”, también puede ser entendido como bisuterio, comerciante informal, vendedor ambulante. En el ámbito del personaje cruzan otras figuras como la del payaso, el bufón y el gitano. Se trata de una figura callejera híbrida que también podría estar emparentada con la figura del pícaro, como veremos.

30. Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 155.

31. *Ibid.*, p. 157.

32. Para Gaston Bachelard, el fuego es un arquetipo cuyo significado está cerca de la “agilidad”, así lo prueba su etimología arcana, “le vif, l’agile, Ag-nis, ig-nis” “[En español, la evolución equivalente de estos términos sería de lo vivo a lo ígneo, aunque muy posiblemente, la evolución etimológica castellana sea distinta. Valga, de todos modos, como ejemplo. (N. del T.)”, (Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, (trad. Ramón G. Redondo), Ediciones Castilla. Madrid, p. 188); y se relaciona primitivamente con la sexualidad, con la frotación para producirlo (*Ibid.*, p. 46), pero sobre todo como un proceso de muy diversos y contradictorios estados: fuego dormido, destructor, renovador, purificador. Su significado cultural arquetípico nos acerca a la prohibición; en este caso, el símbolo funciona como prolepsis. “Entre todos los fenómenos [el fuego], verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal” (*Ibid.*, p. 18).

33. Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 156.

La imagen de la festividad mediante el comparativo, “la cocina parecía una fiesta”, desvela la habilidad renovadora de Jeremiah, de manera dialógica frente al punto de vista de la protagonista. Enseguida, la presencia de la autoridad, la señora Honey, quien representa el mundo feudal y colonial, queda desacralizada: si bien se encarga de delimitar el tiempo del ocio y del jolgorio, también se transfigura en un personaje festivo con una sonrisa insólita y llaves tintineantes como reminiscencia de los cascabeles graciosos. Sin pretender exagerar la interpretación de este fragmento, es de interés destacar el cinismo en el dialogo horizontal entre Pontelli y el ama de llaves. El personaje realiza una caracterización de sí mismo como un cínico y relativiza la presencia de la autoridad; desde su punto de vista, la figura del ama de llaves es la de una mujer más en el repertorio de sus jocosas conquistas cotidianas. Este peculiar punto de vista se infiltra en la narración de Grace Marks, propiciando un espacio momentáneo de distensión, un tiempo necesario para la sobrevivencia de los esclavos. Al terminar la “fiesta”, Pontelli pone en práctica las artes quirománticas, subrepticamente, en Grace, “Eres una de los nuestros”, descifra.³⁴

En la dimensión estructural de risa reducida, el personaje reaparece para protagonizar una escena burlesca. Esta escena presenta el punto crucial de desarrollo para el personaje, de fuego suave a fuego vivaz, es decir, de mero trashumante a un personaje paródico capaz de transformar la narración misma. En la diégesis, Grace Marks relata su traslado e incursión como trabajadora doméstica en la casa donde ocurrirá el hecho trágico, la finca del señor Thomas Kinnear, a donde es invitada mediante mentiras por el ama y amante del dueño de la casa, Nancy Montgomery. Durante el arribo al campo donde se ubica la casa, un borracho acosa a nuestra heroína y, mediante una feliz aparición, la figura de Pontelli hace una representación simbólica en el relato:

La puerta de la posada permanecía abierta de par en par y justo en aquel momento salía Jeremiah el buhonero con su fardo a cuestas y su largo bastón en la mano. Me alegré mucho de verlo y lo llamé por su nombre; él me miró con expresión perpleja, pero se acercó de inmediato.

Anda, si es Grace Marks, dijo. No esperaba verte por aquí.
Ni yo a ti, le contesté sonriendo, a pesar de que me sentía un poco molesta por la presencia del vendedor de instrumentos de labranza que aún no me había soltado el brazo.
¿Es amigo tuyo este hombre? Preguntó Jeremiah.
No, contesté.

La señora no aprecia su compañía, le dijo Jeremiah al hombre, imitando los modales de un caballero elegante. Entonces el comerciante le replicó que yo no era una señora, y añadió ciertos comentarios que no eran precisamente cumplidos y unas palabras duras acerca de la madre de Jeremiah.

34. *Ibid.*, p. 157.

Jeremiah levantó el bastón, lo descargó sobre el brazo del hombre y este me soltó; después Jeremiah le propinó un empujón y el hombre se tambaleó hacia atrás contra la pared de la posada y cayó sentado sobre una posta de caballo; entonces los mirones se burlaron de él, tal como suelen hacer con los que en cualquier disputa llevan las de perder.³⁵

La narración evoca una escena teatral: el personaje aparece tras la bambalina de la posada y representa la pelea del tonto contra el borracho (personajes típicos del teatro clásico), así como un bufón imitando el papel del hombre elegante. El desenlace resulta sumamente cómico: el borracho cae sobre la mierda de caballo. Queda asentado que Jeremiah aparecerá tras una bambalina en la identidad narrativa de Grace Marks y socavará toda clase de autoritarismo. Esta alianza constituye un dispositivo eficaz, tanto en el relato de Marks como en el discurso novelesco, tal como la misma Margaret Atwood ha apuntado: “¿Por qué razón el cadáver de Kinnear llevaba puesta la camisa de McDermott y de dónde sacó McDermott la camisa, de un buhonero o de un amigo del ejército?”³⁶ El personaje despliega sus prestidigitaciones por la virtud de un oportuno desarrollo caracterológico en el relato de Grace. El buhonero es, en su cualidad narrativa transformadora, la posibilidad de que haya habido, por parte de los inculpadados, estrategias semejantes a las suyas como experto en el arte del engaño y en el artificio (el uso indumentarias diferentes y de “alias” para ocultar sus nombres a la usanza de los prófugos de la justicia).

Además, en la escena anterior, la narradora protagonista conoce por primera vez la habilidad del personaje de transformarse e imitar. La imitación bufonesca de los modales de los hombres elegantes enuncia una especie de ensayo o muestra paródica, prolepsis para el desarrollo del personaje como figura proteica, cambiante, flexible, adaptable y, por ende, escapista. Posteriormente, la risa estructural es más profunda, pues se presenta articulada con la dimensión de este personaje como un *trickster*, mezcla de cínico y burlador, en el intento de convencer a Grace Marks de escaparse con él. En la diégesis, Pontelli ofrece a Marks una especie de fuga, pero como buen estafador, no admite el matrimonio: su oferta es un cruce de límites y sujeciones (el matrimonio y las nacionalidades). Esta salida, por supuesto, no constituye ninguna garantía para Grace, puesto que ya tiene la experiencia de su madre y sobre todo la de su amiga Mary Whitney. Pontelli, aunque desclasado, no deja de ser un hombre de su tiempo. El carácter tramposo del personaje le sirve a la narradora para expresar su propia voluntad de escapar del peligro. Esto demuestra que Jeremiah Pontelli, en su carácter de tramposo, dimensiona una visión reconfortante y peligrosa³⁷ al mismo tiempo:

Entonces ¿quieres decir que nos casaríamos?, le pregunté.
¿Y eso para qué?, me replicó. A mi entender el matrimonio nunca sirve

35. *Ibid.*, pp. 208-209.

36. *Ibid.*, p. 471.

37. De acuerdo con Le Breton, con el *trickster*, “se introduce una interferencia en el seno de las relaciones sociales, incluso la más serias, se traspasan los límites sin preocuparse de hacer daño”. David Le Breton, *op. cit.*, p. 239.

para nada, pues si los dos quieren permanecer juntos, permanecen, y si no, uno de ellos se va y ahí acaba todo.

Aquellas palabras me alarmaron. Creo que será mejor que me quede aquí, dije. En cualquier caso, soy demasiado joven para casarme. Piénsalo bien, Grace, me dijo. Yo te aprecio, y estoy dispuesto a ayudarte y a cuidar de ti. Te digo de verdad que aquí te acechan muchos peligros.³⁸

Si bien es cierto que el tramposo logra evadir todo tipo de convencionalismos, esa será siempre su naturaleza, engañar, de modo que la narración de Marks se impone sobre la estrategia de Pontelli y lo desenmascara como un sujeto subversivo y convencional, de dos caras. La revelación es sumamente importante para el concepto de carnavalización hasta aquí desarrollado. La mirada feminista advierte la necesidad de generar relaciones justas entre hombres y mujeres con base en la edad, la posición social y, en caso de aliarse, advertir los privilegios disímolos. Lo anterior, en vista de que la lucha por la renovación y aniquilamiento de los convencionalismos, promovedores de la desigualdad, siempre tendrá partes menos beneficiadas una vez terminada la idealizada contienda. La crítica feminista al concepto de carnavalización, por esto, ha cobrado tanta importancia. La supuesta libertad ofrecida por Pontelli no es suficiente si no depone sus intereses libertarios a los de quienes, como el caso de Grace Marks, se encuentra condicionada por el papel que la sociedad, como mujer pobre e inmigrante, le ha impuesto.

Por último, cuando Marks es tratada por el Dr. Dupont con la técnica del hipnotismo, convertida abiertamente en una farsante, la figura de Pontelli logra dimensionar dos sistemas de valores en el cuerpo y la voz de la protagonista. El objetivo de la sesión de hipnosis es desvelar el curso de los acontecimientos en torno a los asesinatos de los que es inculpada, ¿de qué otra forma podrían recrearse las versiones potenciales (culpable o inocente) sino con el espectáculo de lo incierto? Aunque se trate de una situación ficticia, también está presente la seriedad de manera ambivalente, ya que se hace presente una voz, “Esa voz no puede ser la de Grace; pero en tal caso, ¿a quién pertenece?” –pregunta uno de los asistentes.³⁹ El desentrañamiento es el de una “doble personalidad” que pone a prueba cualquier discurso oficial, ¿quién dudaría de una mente sugestionada para hablar? Lo cierto es que todos desconfían de la ambivalencia dimensionada por la hipnosis, ante lo que la voz arguye, sin más argumento que el de la afirmación tajante: “¡Ustedes mismos se han engañado! ¡Yo no soy Grace! ¡Grace no sabía nada de todo eso!”⁴⁰

En el discurso de la psicología, se implica un trastorno de la personalidad; desde el punto de vista del mesmerismo es posible la presencia de un alma atormentada o endemoniada. En todo caso, mediante el discurso de la

38. Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 274.

39. *Ibid.*, p. 407.

40. *Ibid.*, p. 410.

hipnosis, se sondea la voz de la protagonista: "¡Yo no miento! —protesta la voz—. ¡Estoy por encima de la mentira! ¡Ya no necesito mentir!"⁴¹ Grace Marks, junto con Pontelli, transita hacia otra dimensión, como si hubiese sido purificada de la dicotomía entre inocencia y culpabilidad, gracias a la ambigüedad:⁴² "Yo no soy Grace —responde, vacilante, la voz".⁴³

En la escena de la hipnosis, la protagonista ha dejado de narrar y ahora "actúa" en su propia historia, y comienza a expresar una serie de pasajes eróticos propios. Las expresiones se pueden entender como una retórica de la verdad pues, quien expresa lo más universal (el sexo, el deseo y el erotismo) no puede estar mintiendo; como si su discurso pidiera extrapolar la dimensión del discurso corporal indubitable, dionisiaco y universal, al hecho de que, en verdad, no es ella quien habla.

En este punto se han actualizado de manera dialógica el tiempo diegético del relato de Grace Marks con el de la novela:

Quando estás dentro de una historia, quando la vives, no es una historia sino una confusión; un oscuro rugido, una ceguera, un montón de vidrios rotos y madera astillada; como una casa en medio de un vendaval o un barco aplastado por los icebergs o empujado hacia unos rápidos sin que los que van a bordo puedan hacer nada para impedirlo. Solo después se convierte en algo parecido a una narración. Cuando lo estás contando, a ti misma o una persona.⁴⁴

Con actualización me refiero a la continuidad cronológica del relato de Grace Marks y la narración novelesca: restitución de su voz sin un interlocutor ficticio definido. Ahí donde Grace ha dejado de contar la historia al médico, comienza la narración de su destino libre. En otras palabras, el momento de la recreación novelesca en torno a su liberación histórica se articula con la liberación narrativa: Grace ya no dependerá de Simon Jordan como interlocutor para contar una historia, ni de Pontelli como amigo en los momentos más escabrosos. Las múltiples dimensiones de la figura de Pontelli ya no serán necesarias para articular y recuperar segmentos de su historia para defenderla y divertirla (bufón), seducirla y liberarla (*trickster*), para descifrarla (quiromántico), ni mucho menos para representarla como una "asesina célebre" (pícaro).

41. *Ibid.*, p. 411.

42. La figura del pícaro constituye una visión episódica que se sustrae a la ambivalencia originaria de las figuras anteriores: cinico/burlador y bufón. El pícaro se sabe consciente de su falsedad, ya como orador, como médico o como, en este caso, neurohipnotista, y detenta una finalidad didáctica en demérito de las dimensiones dialógicas alcanzadas. En *Alias Grace* la figura de Pontelli se despliega como pícaro una vez terminado el relato de Marks. La voz de Marks cede a la del pícaro y la novela acoge la nueva perspectiva, sugiriendo que Grace se ha convertido, o que siempre fue, una pícara artificiosa y truculenta. En la tradición literaria canadiense, la figura del pícaro ha cobrado relevancia en obras feministas posmodernas. Al respecto, el estudio de Nicol J. Berard es fundamental: "Wandering Women: The Emergence of the Picaresque in Postmodern, Feminist Canadian Literature (Margaret Atwood, Susan Swan, Aritha Van Herk)", MA thesis, Acadia University, 2002.

43. Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 411.

44. *Ibid.*, p. 304.

Cierre

El dialogismo de la figura de Jeremiah Pontelli supera la dicotomía con la cual se midió, en el discurso oficial, la identidad de la protagonista; y abarca tanto la narración del personaje Grace Marks como el discurso novelesco, generando una estratégica continuidad. En la versión literaria de *Alias Grace*, las dimensiones narrativas y valores de Jeremiah Pontelli se desarrollan de manera gradual, como si pudiera percibirse la reconducción de la risa, de ser inicialmente una mera figura dotada de privilegios hasta transitar hacia otra dimensión. La transformación del personaje constituye una perspectiva capaz de relativizar el discurso oficial encarnado en la psicología de la época, la medicina y la ley. Es gracias a esta figura que *Alias Grace* permite ampliar el concepto de carnavalización literaria desde la perspectiva de la historia de las mujeres, y desde la valoración del sujeto femenino a partir de la singularidad narrativa de la protagonista.

En los tres momentos analizados de las dimensiones de Pontelli, es posible identificar las figuraciones del truculento, el bufón (intercalado también como quiromántico) y el pícaro. El primero es audaz y aparece como un ente híbrido casi imposible de tipificar: vaga por las calles, cambia objetos delezna- bles por costosos y viceversa y, sobre todo, se burla de la autoridad. El segundo es resorte de risa abierta y cínica, protagoniza escenas francamente chuscas y distiende la acción trágica. El tercero abre espacios de exhibición social, ver- bigracia la historia de Marks hipnotizada ¿o es la voz de Marks en alianza con Pontelli? En la última relación de contacto con él, en el estilo de una carta, Grace Marks se preguntaba si Jeremiah, en la dimensión de quiromántico, al decirle, “Eres una de los nuestros”, la estaba incluyendo en la comunidad de hampones, ya que él había sido contrabandista, o si lo decía como un acto de empatía y compañerismo. Gracias a la ambigua relación de alianza y complicidad, Marks resulta culpable e inocente al mismo tiempo. Con base en el análisis previo es posible advertir que la comunidad –de complicidad o de simple empatía– cons- tituye el dialogismo que neutraliza toda última palabra de enjuiciamiento sobre Grace, al menos en el universo narrativo de la obra.

Bibliografía

- ATWOOD, Margaret, *Alias Grace*, María Antonia Menini Pages (trad.), Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017.
- BACHERLARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Ramón G. Redondo (trad.), Ma- drid, Ediciones Castilla, 1965.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Julio Forcat y César Conroy (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- _____, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriukova y Vicente Gazcarra (trad.), Madrid, Taurus, 1989.

- BERARD, Nicol J., "Wandering Women: The Emergence of the Picaresque in Post-modern, Feminist Canadian Literature (Margaret Atwood, Susan Swan, Aritha Van Herk)", MA thesis, Acadia University, 2002.
- HOWELS, Corall Ann, *Where Are the Voices Coming From?: Canadian Culture and the Legacies of History*, Nueva York, Bound, 2004.
- LE BRETON, David, *La llama inextinguible de la risa. Un enfoque antropológico*, Jorge Brash (trad.), México, Universidad Veracruzana, 2023.
- MANDER, Monika, "Confinement, Freedom and Men's Role in the Life of Grace Marks", (BA thesis, University of Tartu, Departament of English Studies, 2019).
- MANZANILLA Sosa, Silvia Alicia, "La dimensión ética y estética de la figura del tricskter en la literatura", *Valenciana*, núm.18 (julio), 2016, pp. 241-270. Consultado en <https://doi.org/10.15174/rv.v0i18.160>.
- NOCERA, Pablo, "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana", *Nómadas*, vol. 22, núm. 2, 2009.
- PRICE Herndl, Diane, "The Dilemmas of a Feminine Dialogic", en *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Dale M. Bauerand, Susan Jaret McKinstry (eds.), Albany, University of New York Press, 1991, pp. 14-26.
- VICE, Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

I am so very angry...

Efectos pathémicos en un fragmento de *Alias Grace*

Raquel G. Gutiérrez Estupiñán
 Universidad Autónoma de Puebla
 raquelgmx@yahoo.com

Alias Grace, universo ficcional polifacético, invita a considerar la exquisita variedad de sus facetas desde una multiplicidad de perspectivas. Nos ocuparemos ahora de un fragmento de la novela (capítulos 18 a 20)¹ y de la Parte II de la serie televisiva,² en el que Grace le cuenta al Dr. Simon Jordan los sucesos que llevarían a la muerte de Mary Whitney. En particular nos interesa examinar el funcionamiento de dos emociones en su relación con el relato: la cólera y la compasión. Para tal efecto, en nuestra tarea analítica serán tomados en cuenta varios posibles enfoques teóricos. Siguiendo a Gaudreault, Marion y Groensteen³ y a Elleström,⁴ nos referiremos brevemente a la perspectiva intermedial en su modalidad de adaptación, debido a que nuestro objeto de estudio incluye dos sopor-tes mediales diferentes. Desde la propuesta narratológica de Emma Kafalenos⁵ dejaremos establecido el carácter de relato del fragmento examinado, así como su funcionamiento como unidad autónoma. El concepto de *pathémización*, propuesto por Patrick Charaudeau⁶ será nuestra guía para una primera aproximación de los efectos derivados de las emociones. Para el análisis de estas últimas recurriremos a la *Retórica* de Aristóteles.⁷

1. La edición utilizada es Margaret Atwood, *Alias Grace*, New York, Anchor Books. A division of Random House, Inc., 1997. Las referencias pertenecen a esta edición. Los capítulos examinados abarcan de la página 146 a la 180 y pertenecen a la parte VII. Secret Drawer.

2. *Alias Grace*. Netflix Series. 2017. Seis episodios. De la Parte II nos referiremos a lo comprendido entre los minutos 26:15 al 45:44.

3. André Gaudreault y Philippe Marion, "Transécriture et médiation narrative: l'enjeu de l'intermedialité", en *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault y Thierry Groensteen (eds.), Québec-Angoulême, Éditions Nota Bene-Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, pp. 31-52; Thierry Groensteen, "Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)", en *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault y Thierry Groensteen (eds.), Québec-Angoulême, Éditions Nota Bene-Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, pp. 273-277.

4. Lars Elleström, "Adaptation and Intermediality", *Oxford Handbooks Online*, doi: 10.1093/OXFORD-HB/9780199331000.013.29, 2017.

5. Emma Kafalenos, "Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative", en *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, David Herman (ed.), Columbus, Ohio State University Press, 2002, pp. 33-65.

6. Patrick Charaudeau, "Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision", en *Les Émotions dans les interactions*, Christian Plantin, Marian Doury y Véronique Traverso (dirs.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 125-156.

7. Aristote, *Rhetorique*, Des passions. Chapitres I à XI, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 1989, pp. 7-101.

El objetivo general es dar cuenta de la conjunción de lo narrativo y lo *pathémico* en un momento específico del relato de Grace mediante la construcción y la puesta a prueba de un aparato teórico-metodológico susceptible de ser utilizado para el estudio de otros casos.

En lo que sigue, dedicaremos una serie de apartados para exponer propuestas relacionadas con los puntos teóricos ya mencionados.

Lo transmedial y lo narrativo

Como primer paso, consideraremos la versión audiovisual de *Alias Grace* como la adaptación de la novela del mismo título. De acuerdo con Lars Elleström,⁸ el rasgo fundamental de la adaptación es la transferencia de rasgos mediales de un medio a otro. La adaptación forma parte del campo más amplio de la transmedialidad y del campo todavía más amplio de la intermedialidad, de manera que la mayoría de los aspectos teóricos y prácticos acerca de la adaptación se encuentran subordinados a cuestiones de investigación que atañen a lo intermedial. Algunos estudiosos emplean de manera indistinta los términos adaptación, transposición o transescritura (fílmica), como Salas Murillo,⁹ Wolf¹⁰ se inclina por "transposición"; Pérez Bowie¹¹ emplea "reescritura" y "adaptación"; Carroll¹² elige "adaptation" en el título de su libro, lo mismo que Elliott¹³ para el suyo. En el uso de los diversos términos subyacen elecciones teóricas que, necesariamente, repercuten en el análisis y la interpretación de los objetos de estudio implicados. Para los fines de la reflexión que aquí llevaremos a cabo, se utilizará la noción de adaptación.

Seguiremos a Groensteen en la idea de que la adaptación, en sentido estricto, es la reencarnación de una obra en un medio distinto al que le sirvió originalmente de soporte.¹⁴ En el caso que examinaremos se trata, como lo expresa Salas Murillo, de contenidos narrativos que se transfieren del medio literario al audiovisual, es decir, podemos hablar de un desplazamiento transmediático.¹⁵ En este orden de ideas, Gaudreault y Marion¹⁶ proponen subdividir el *syuzhet* en dos subcategorías complementarias: el *syuzhet*-estructura, vuelto, por así

8. Elleström, *op. cit.*

9. Bértold Salas Murillo, "De la palabra a las imágenes y los sonidos. A propósito de la versión fílmica de *La isla de los hombres solos* (1974)", *Káñina*, núm. 45(2), 2021, pp. 185-211. Consultado en <https://dx.doi.org/10.15517/rk.v45i2.48183>

10. Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, México, Paidós, 2001.

11. José Antonio Pérez Bowie, *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

12. Rachel Carroll (ed.), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, Londres y Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2009.

13. Kamilla Elliott, *Theorizing Adaptation*, Nueva York, Oxford University Press, 2020.

14. Thierry Groensteen, "Le processus adaptatif", en *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault y Philippe Marion (eds.), Québec/Angoulême, Éditions Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1998, p. 276.

15. Salas Murillo, *op. cit.*, p. 185.

16. André Gaudreault y Philippe Marion, *op. cit.*, pp. 43-44.

decirlo, hacia la *fabula*;¹⁷ y el *syuzhet*-texto, que "mira" hacia el medio, está en simbiosis con él y es el lugar en donde se plantean los problemas de la adaptación.

Ahora bien, algunas obras poseen cierta propensión a suscitar un número variable de adaptaciones,¹⁸ dependiendo de una "vocación transmediática" que hace posible la migración hacia otro u otros medios.¹⁹ En este proceso, la obra-fuente puede conservar un número suficiente de elementos, de la *fabula* u otros, para seguir siendo reconocible al pasar de un medio a otro.²⁰ Groensteen emplea el término de adaptogenia para referirse a la posibilidad de un gran número de obras de abrirse a una diversidad de medios.²¹ Para permanecer en las cercanías del estudio que aquí emprendemos, *The Handmaid's Tale*, también de Margaret Atwood, ha sido objeto de un filme, una serie televisiva y una novela gráfica;²² en menor escala, hasta ahora, tenemos el caso de *Alias Grace*, mediáticamente menos productiva.

Hemos realizado esta breve incursión teórica con la finalidad de llamar la atención sobre una idea que subyace a nuestra reflexión, a saber, que los hechos contados en el soporte verbal, "piden", de alguna manera, ser trasladados a soportes diferentes, y que en esta migración conservan un número importante de los rasgos de la versión original; es decir, la *fabula* es reconocible en las distintas versiones. Lo relativo a la adaptación se enlaza con una cuestión cercana, debido a la naturaleza de los objetos de estudio, es decir, con lo narratológico.

Lo que relata Grace, es decir, los hechos de su vida, a lo largo de las entrevistas con el Dr. Simon Jordan, y en particular en los capítulos/episodios centrados en lo relativo a Mary Whitney, ocurre en una situación de interacción. Al inicio de esta entrevista, luego de que Grace le pregunta si se siente bien, si está enfermo, Simon le dice que está preocupado (no menciona el motivo), pero que le ayudaría mucho si Grace continuaba con su historia, lo que constituye la invitación a contar. En seguida Grace se instala como narradora: *And so I go on*. El relato se verá interrumpido por los regresos a la situación enunciativa de partida (cara a cara), lo cual permite observar las reacciones del médico a lo que le cuenta Grace. Si atendemos a los niveles narrativos, el relato de Grace se sitúa en un nivel metadieético, con regresos al nivel diegético y a la situación

17. Es importante hacer notar que la *fabula* es relativamente compatible con cualquier medio, y que en él se encuentra ya 'preprogramado' el proceso de adaptación. La independencia de la *fabula* (los acontecimientos narrados, en orden cronológico) no significa referirse a ella sin tomar en cuenta que se expresa en algún medio. Por su parte, el *syuzhet* (los mismos acontecimientos, tal como se presentan en el texto) comprende los diversos componentes de la *fabula* luego de que esta ha sido puesta en *syuzhet*, a lo que Gaudreault y Marion (*op. cit.*, p. 40) proponen llamar *syuzhetización*. Puede consultarse el trabajo de Gutiérrez Estupiñán (2022).

18. Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 276.

19. Bértold Salas Murillo, *op. cit.*, p. 192.

20. Desde luego, el cambio de medio implica alteraciones con respecto al texto/la obra original, tanto en los significantes como en el discurso, de manera que, como señalan Groensteen (*op. cit.*, p. 275) y también Châteauevert (1996), las equivalencias solo pueden ser aproximadas.

21. Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 276.

22. Película: dirigida por Volker Schlönderff (1990). Serie: Netflix (2017), 6 partes. Novela gráfica: adaptada por Renée Nault y Margaret Atwood. Arte de Renée Nault (2019). Nueva York, Nan A. Tolese-Doubleday.

de interacción. Entonces, cuando Grace le cuenta su historia a Simon, a la vez que recuerda, posee el estatuto de narradora extradiegética; en el nivel metadie-gético es una narradora homodiegética, pues está presente como personaje de la historia que cuenta. Interesa hacer notar el papel del fragmento que examina-remos para observar el contenido emocional de algunas escenas en el conjunto del relato, es decir, su función en cuanto a la construcción de la *fabula*.

En el fragmento examinado, Grace le cuenta al Dr. Simon Jordan su ex-periencia en la primera casa en la que entró a trabajar como sirvienta. Era la residencia de la familia Alderman Parkinson; contaban con numerosos sirvien-tes; allí conoció a Mary Whitney. Ambas eran las más jóvenes y desempeñaban labores en la cocina y en la lavandería, principalmente. La etapa de los juegos y las risas se termina cuando Mary empieza a manifestar cambios en su ca-rácter. Grace pronto adivina que su amiga está embarazada. Aunque se niega a decir quién es el padre, Grace sospecha, y los espectadores "sabemos", que es producto de la relación que Mary ha mantenido con George, uno de los hijos de la familia Parkinson. Cuando Mary no puede seguir guardando su secreto, discute con Grace las consecuencias de su "estado" (lo que implica ser madre soltera en el grupo social y en el lugar que ocupa el personal de servicio), y de-ciden la estrategia a seguir. Podemos representar esta situación en la Tabla 1:

Tabla 1

Mary confiesa su 'estado'	Deciden que Mary hable con George	Mary va a hablar con él	[No se muestra la entrevista]	Mary regresa a la habitación y reporta el resultado
---------------------------	-----------------------------------	-------------------------	-------------------------------	---

Fuente: Elaboración propia.

Antes de proseguir, observemos, en la Tabla 1, que hay una parte de los aconte-cimientos que no se muestra al espectador, y que incidirá en el proceso de cons-trucción de la *fabula* (es decir, el orden cronológico de los acontecimientos) de este fragmento del relato: entre el momento en que Mary sale de la habitación y el momento en que regresa, solo vemos a Grace esperándola. Desde la perspectiva de la presencia de información diferida o suprimida,²³ en este caso la información que no se presenta a los receptores es sustituida por las palabras de Mary.²⁴ Debido a ello, podría considerarse como información suprimida, puesto que en ningún momento vemos a Mary hablando con George, ni escuchamos su inter-cambio comunicativo, pero también como una especie de información diferida, pues nos enteraremos de lo que sucedió en la entrevista a través del reporte que Mary le hace a Grace.²⁵ Los lectores/receptores, en su tarea de ir construyendo la

23. Emma Kafalenos, *op. cit.*, p. 53.
24. En la novela se trata de un discurso indirecto libre (*I said she should try...; She said he'd given her five dollars...*), durante la entrevista con Simon Jordan, y directo en la versión audiovisual (*G.- You must try one last time to speak with the man in question...; M.- Five dollars! That is what his child was worth to him?*). Esta transformación es necesaria porque en el medio cinematográfico los diálogos emanan directamente de los personajes.
25. En el fragmento analizado se localiza otro ejemplo de información diferida. Con anterioridad a la entrevista mencionada, hay indicios de lo que está sucediendo entre Mary y George, pero no hay nada

fabula, tendrán que llenar ese hueco mediante sus propias experiencias,²⁶ lo cual es posible realizar debido a que la situación presentada pertenece a una configuración específica. Consideramos la configuración como un modo fundamental de la comprensión, en la cual cierto número de acontecimientos se comprenden como elementos de un complejo concreto de relaciones.²⁷

Ahora bien, para establecer el carácter relativamente autónomo de esta secuencia, que puede intitularse narratológicamente “La negativa de George”, podemos recurrir al esquema de funciones de Emma Kafalenos:²⁸

- Equilibrio inicial: Mary trabaja en casa de los Parkinson
- A Queda embarazada de George, uno de los hijos de la familia
- B al principio, Ø; después recurrirá a Grace
- C Deciden apelar al sentido de responsabilidad del padre de la criatura
- C' Mary se prepara para ir a hablar con él
- D [lo que podría considerarse “prueba” es la aceptación de la propuesta de Grace para hacer un último intento ante el responsable]
- E [Mary acepta la sugerencia de Grace]
- F Ø [Mary no adquiere ningún poder]
- G Mary va a buscar a George [en algún aposento de la casa familiar]
- H Mary le expone la situación a George, le recuerda su promesa de casarse con ella
- I_{neg} George se niega a cumplir su promesa y trata a Mary con menosprecio
- K Mary debe hacer frente sola a su situación [con ayuda de Grace]

En el esquema anterior, hagamos notar que las funciones D, E, F y G constituyen una subsecuencia que no siempre está presente en los relatos; al igual que B, se consideran elementos subsidiarios. Sin embargo, no carecen de interés narrativo. En el caso que analizamos, los dos elementos consignados en B implican un cambio en la actitud de Mary: de la negativa a apoyarse en Grace a aceptar la

verdaderamente explícito. Por ello, los receptores deberán tratar de completar la *fabula*, ‘narrarse’ a ellos mismos lo sucedido entre la joven y el ‘señorito’. Las emociones, como veremos, están imbricadas en el desarrollo del relato.

26. Una operación anterior a las configuraciones se encuentra el *principle of minimal departure*, según el cual siempre que interpretamos un mensaje que concierne a un mundo alternativo (de ficción), lo reconstruimos como un mundo lo más cercano posible al que conocemos a través de nuestra experiencia. De acuerdo con Marie-Laure Ryan (Marie-Laure Ryan, “Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”, en *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan & Jan Noël Thon (eds.), Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014, p. 45), sin este principio sería imposible hacer referencias causales. Esto tiene relevancia para interpretar lo que pudo haber sucedido en la entrevista de Mary con George, en el caso que nos ocupa.

27. Louis O. Mink en Emma Kafalenos, *op. cit.*, pp. 38-39.

28. Una de las propuestas más fructíferas de Emma Kafalenos consiste en que, partiendo de las 31 funciones identificadas por Propp para el corpus que él examinó, la autora establece una serie de once funciones. Con ello, ofrece una herramienta de diagnóstico de narratividad susceptible de aplicarse a cualquier tipo de texto narrativo, ficcional o no. Las funciones son las siguientes: A=evento disruptor o evaluación de la situación; B = el actante pide ayuda; C = decisión del actante; C'=acto inicial del actante C para aliviar A; D = actante puesto a prueba; E = actante responde a la prueba, F=el actante adquiere algún poder; G=el actante llega al lugar para H; H= acción principal del actante C para aliviar A; I o *Ineg*=éxito o fracaso de H; K=nuevo equilibrio. Las funciones A, C, C', H, I, K dibujan un ciclo completo; las demás pueden o no estar presentes en el relato. El *Equilibrio* inicial no es una función (Kafalenos, *op. cit.*, p. 41).

ayuda de su amiga. Las funciones *D* a *G* son, entonces, narrativamente relevantes. La función *F*, importante en relatos de corte "clásico", en este caso no conduce a la adquisición de poder, con lo cual se acentúa el menosprecio que sufrirá Mary y que desembocará en las manifestaciones pathémicas subsecuentes.

Como se puede observar, a partir de este diagnóstico narrativo –que, como hemos visto, confirma la relativa autonomía del fragmento elegido para esta reflexión– ya se puede empezar a percibir la estrecha relación con lo pathémico, el punto sobre el cual queremos llamar la atención: principalmente las funciones *H* e *I_{neg}* llevarán a la expresión de las emociones que nos proponemos examinar. El nuevo equilibrio da lugar a una sub secuencia, que podría denominarse "El final de Mary Whitney". En esta reflexión, los acontecimientos de dicha secuencia secundaria serán tratados como una consecuencia posterior a la función *K* (nuevo equilibrio) de la secuencia anterior ("La negativa de George"), de la cual deriva, narratológicamente, de manera directa.

Para los fines analíticos de este trabajo, en la novela de Margaret Atwood lo relativo a la época en casa de la familia Parkinson inicia en el capítulo 18, cuando Grace le cuenta al Dr. Jordan lo ocurrido durante su primer empleo, pero los hechos que nos interesan se sitúan en el capítulo 20. El relato se realiza durante la entrevista correspondiente a ese día. Grace "regresa" al nivel metadieético, retoma el hilo de su historia y dice: *About this time²⁹ I began to notice a change in Mary*. En la Tabla 2 se puede observar cómo se da cuenta de este fragmento mediante el relato verbal y mediante el relato audiovisual; se transcribe únicamente lo relacionado con los momentos [emotivos] que serán examinados en el apartado correspondiente.³⁰

Aunque en adelante solo nos centraremos en el relato audiovisual, el contenido de la Tabla 2 nos permite apreciar parte de los mecanismos de la adaptación, así como el papel del guion en este proceso: en los datos de la primera columna, el texto aparece en estilo indirecto libre; la versión audiovisual retoma los enunciados de modo casi idéntico al convertirlos al discurso reportado de los diálogos. No obstante, hagamos notar que, en el último diálogo entre las dos amigas, en la versión audiovisual hay una expansión³¹ con respecto a la novela: en esta Mary no le pide a Grace que le cuente una historia; en la serie Grace narra lo que su amiga le había contado sobre Mackenzie.³²

29. Son los últimos días de febrero. El invierno había sido severo. En otro orden de ideas, en vista de que Grace realiza diversas labores de costura mientras habla con el Dr. Jordan, "retoma el hilo de su historia" reviste un valor metafórico... y metonímico a la vez.

30. Los números entre paréntesis corresponden a la edición de la novela ya consignada, y a los minutos de la Parte II de la serie.

31. Raquel Gutiérrez Estupiñán y Alan Paul Vergara Vallejo, "Compresión y expansión en *Atonement* (novela y filme)", en *Encuadres del discurso cinematográfico*, Raquel G. Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal y Miguel Sáenz (eds.), México, BUAP/ICSyH/Universidad Autónoma de Nuevo León/Editorial Universitaria UANL, 2021, pp. 13-62.

32. Se trata de William Lyon Mackenzie (1795-1891), a quien Wikipedia presenta como "periodista y agitador político canadiense de origen escocés". En el capítulo 18 (pp. 148-149) de la novela, a una pregunta de Grace, Mary le habla sobre the Rebellion en contra de la alta burguesía, movimiento radical liderado por Mackenzie. El padre de Mary perteneció a ese grupo, por lo cual sufrió despojos y persecuciones, hasta que finalmente murió. Mary confiaba en que llegaría el tiempo de la venganza, *and she looked very fierce as she said this* (p. 149). En la versión audiovisual, en este punto Mary dice unas líneas con las que Grace se familiariza, y son las que le recitará a su amiga cuando, en su lecho de muerte, le pide que le cuente alguna historia.

Tabla 2³³

Relato verbal	Relato audiovisual
<p>[...]</p> <p>I said she should try one last time to speak with the man in question, and appeal to his better nature. And she did so; but when she returned from the interview –which must have taken place nearby, as she was not gone long– she was angrier than she had ever been. She said he'd given her five dollars; and she said was that all his child was worth to him? And he said she would not catch him that way, and he doubted that it was even his own child, since she'd been so obliging with him, that he suspected she had been so for others; and if she threatened him with a scandal, he would deny it, and ruin whatever reputation she had left; and if she wanted a quick end to her troubles she could always drawn herself.</p> <p>She said she had once truly loved him, but did so no longer; and she threw the five dollars on the floor, and cried passionately for an hour; but I noticed her putting the money carefully away, under the loose board, afterwards (174).</p> <p>[...]</p> <p>[...]; and she said I was the best friend she ever had, and that whatever happened she would never forget me (176).</p>	<p>[...]</p> <p>G. –You must try one last time to speak with the man in question. Appeal to his better nature. He cannot turn you away if he has any decency at all (26:15).</p> <p>[M. sale de la habitación, luego de que G. la ha ayudado a ajustarse la toca. G. arregla la cama, y se sienta a esperar. Poco después escucha los pasos de Mary (27:12), quien entra como un torbellino, con lágrimas en los ojos y expresión airada, 27:15].</p> <p>M. –He gave me five dollars [raccord al rostro de G.].</p> <p>–Five dollars! That is what his child is worth to him [27:23; tira los billetes al suelo, con gesto violento].</p> <p>–He said I would not catch him this way [toma por detrás de la espalda de M., se ve a G. sentada en la cama].</p> <p>[Moviéndose, inquieta, con lágrimas de rabia, sorbiendo] –He said he doubted the child is even his since I've been so obliging with him (27:26). And if I threaten him with a scandal, he'll deny it [raccord al rostro de G., espantada, 27:35]. And ruin whatever reputation I have left [raccord al rostro de Mary: cierra los ojos, arruga la frente, la nariz hacia afuera, 27:40].</p> <p>–He said if I wanted a quick end to my troubles I should just go and drawn myself. (27:45).</p> <p>[Mary traga saliva, sorbe, cólera en la mirada, 27:50. Se sienta al lado de G., ella la rodea con su brazo derecho, le frota el hombro; con la mano izquierda tiene asida la de M.]</p> <p>M. [dolida, 28:02] –I loved him [mirada compasiva de G.] I...I truly loved him (28:08).</p> <p>[G. expresa compasión mediante el abrazo; la escena está en claroscuro, no se aprecian detalles de los rostros. Después de este momento de 'debilidad', M. se limpia la nariz, se seca la mano con la falda y se levanta con un movimiento impulsivo].</p> <p>M. –I don't any longer [con voz enojada, 28:20].³⁴</p> <p>[...]</p> <p>M. –Grace. G. –Yes? M. –I am angry. I am so very angry. Grace, tell me a story. (32:34).</p>

Fuente: Elaboración propia.

33. En la parte inferior de la Tabla 2 consignamos lo relativo a la entrevista de Mary con George (p. 174; serie 28:20) y luego el intercambio entre las dos jóvenes, cuando Mary se acerca al momento de morir. Se conservan en inglés el texto del fragmento de la novela y los diálogos de la serie, con la finalidad de no alterar la forma original de los objetos de estudio. En el Anexo al final del trabajo ofrecemos una versión en español.

34. Después de esta secuencia, las dos jóvenes aparecen en una calle: se dirigen a la casa del médico que va a practicar el aborto.

Por otra parte, en la segunda columna se encuentran los momentos pathémicos que nos proponemos examinar con respecto a las emociones manifestadas en el fragmento considerado. Una observación más: al resaltar los momentos pathémicos, se nota de inmediato que son más numerosos en el discurso audiovisual; en el fragmento elegido destacan dos: la cólera de Mary y, como contraparte, la compasión de Grace. A lo anterior habría que agregar el tono de la voz de Mary al expresar lo que experimenta: con excepción del "momento de debilidad", el tono de cólera acompaña la gestualidad, o esta acompaña los enunciados proferidos; en conjunto, son componentes del discurso emocional, o pathémico, para emplear el término propuesto por Charaudeau.³⁵ No está por demás subrayar que los efectos pathémicos detectables en el texto verbal parecen muy pálidos en comparación con lo que muestra el discurso audiovisual, en el cual, al adquirir fuerza y expresividad, es posible apreciar de modo más tangible el contenido emocional del fragmento que estudiamos.³⁶

Emociones y relato: lo pathémico

En este punto de nuestro recorrido, podemos afirmar que existe un entrecruzamiento entre emociones y relato. Estudiosos han reconocido esta relación entre emociones y narración y no han dejado de proponer que esta sería el vehículo ideal para la manifestación de lo pathémico. Marina y López Penas escriben, por ejemplo, que la ira y la cólera "cuentan la misma historia",³⁷ mientras que "El despecho es una historia que comienza con el desengaño y la frustración".³⁸ Al tratar sobre emociones y narración, los autores mencionan que lingüistas como Anna Wierzbicka y Algirdas J. Greimas coinciden en que la mejor manera de definir, describir o identificar sentimientos es mediante la narración de una historia. En sus investigaciones, Ekman y Oster asocian las expresiones faciales de cada emoción a partir de narraciones prototípicas;³⁹ sus hallazgos muestran cómo el estudio de la expresión facial puede ayudar a entender algunos de los aspectos prácticos de la interacción social. No entraremos aquí en detalles que alargarían esta reflexión,⁴⁰ pero se mencionan asimismo estudios que comprueban que cuando se pide a sujetos evocar una emoción, estos recrean mentalmente una escena con un orden temporal y causal. Se ha mostrado también que el contenido de los prototipos emocionales consiste en esquemas

35. Charaudeau, *op. cit.*

36. La presencia de diálogos, es decir, de la forma oral en la versión audiovisual (en la novela, lo que Grace le cuenta al Dr. Jordan es también una marca de oralidad), abona a la ilusión de espontaneidad y a la dinámica que, comúnmente, acompaña las interacciones cara a cara. También contribuye a realzar la polifonía y, desde luego, el dialogismo, apreciable en la confluencia de voces, portadoras de sentidos de diferente naturaleza, de acuerdo con las experiencias de cada participante (David Herman *et alii*, "Orality", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres y Nueva York, 2008, p. 413).

37. José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Compactus Anagrama, 1999, p. 194.

38. *Ibid.*, p. 197.

39. *Op. cit.*, p. 407.

40. Marina y López Penas, *op. cit.*

[abstractos] de secuencias o guiones típicos de cada emoción, los cuales son formas narrativas sobre el sujeto mismo; en fin, que los sujetos necesitan recurrir a narraciones para explicar, reconocer o imaginar una emoción.⁴¹

Enfoques más dentro del área de los estudios del discurso apuntan a conclusiones semejantes a las anteriores. Así, David S. Miall señala puntos relevantes para nuestra reflexión actual. Los procesos que intervienen en la comprensión de textos literarios complejos no habían recibido atención; este tipo de obras literarias tratan, por lo general, sobre personas en situaciones sociales. Por ello, es factible suponer que los lectores/receptores se basen en modos de comprensión que les son familiares cuando se trata de la comprensión de textos narrativos. En este proceso, propone Miall⁴² que el afecto juega un papel primordial. Marco Caracciolo toma como punto de partida el *principle of minimal departure* de Ryan y afirma que los receptores comprenden las experiencias de los personajes a partir de su trasfondo experiencial, del cual forma parte la experiencia emocional (*emotional experience*).⁴³ Así sucede con el reporte que Mary le hace a Grace, después de su entrevista con George Parkinson.

Las propuestas de Patrick Charaudeau para analizar el discurso según lo verbal pueden adaptarse a manifestaciones emotivas en otros medios. Seguiremos muy de cerca sus ideas,⁴⁴ las adaptaremos a las particularidades del discurso audiovisual y las pondremos a prueba en el ejercicio de análisis que nos proponemos realizar.

El objeto de estudio del análisis del discurso es el lenguaje, tanto en el discurso verbal como en el audiovisual, en tanto que construye sentido [*fait sens*] en una relación de intercambio, como en el fragmento elegido para el análisis, y que es el signo mismo de algo que no está en él y del que, sin embargo, es portador. Entonces, las diversas emociones se consideran como signo de lo que puede sucederle al sujeto debido a que este es capaz de reconocerlas como "figuras", como discurso socialmente codificado, lo cual le permitiría nombrarlas (decirse, por ejemplo, "Esto es cólera"). Este punto de vista estaría emparentado con el de una retórica de búsqueda del efecto [*visée d'effet*], puesta en marcha por categorías de discurso pertenecientes a diferentes órdenes, en las que habría, entre otras cosas, una "tópica de la emoción" –Charaudeau diría "una pathemia"⁴⁵ que estaría formada por un conjunto de "figuras".⁴⁶

Ahora bien, ¿de dónde viene ese "algo" [*quelque chose*] que no está en el signo, pero del que este es portador, y que no es una "realidad denotativa"?

41. *Op. cit.*, p. 408.

42. David Miall, "Affect and Narrative. A Model of Response to Stories", *Poetics*, núm. 17, p. 260.

43. Al lado de la experiencia perceptual, las funciones cognitivas de orden superior y las prácticas socioculturales. Marco Caracciolo, "Those Dream Sequences. Experientiality and Distorted Experience in Literature and Video Games", en *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan y Jan-Noël Thon (eds.), Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 2014, pp. 145 y 234.

44. Patrick Charaudeau, "Une problématisation discursive de l'émotion", en *Les émotions dans les interactions*, Christian Plantin et alii (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 125-156.

45. *Ibid.*, p. 127.

46. No obstante, agrega el autor, esta perspectiva debe complementarse con una teoría del sujeto y de la situación de comunicación. *Ibid.*, p. 128.

Viene –dice Charaudeau–⁴⁷ de todo lo que constituye el intercambio social y significa: de los deseos y las intenciones de los sujetos, de sus lazos de pertenencia a grupos, del juego de las interacciones que se establecen entre ellos (individuos o grupos), de los saberes y de las visiones del mundo que compar-ten, y ello en circunstancias de intercambio a la vez específicas y tipificadas.⁴⁸ Aunque Charaudeau se deslinda de la psicología y de la sociología,⁴⁹ el análisis del discurso las necesita, en la medida en que sus análisis hacen evidentes los mecanismos de la intencionalidad de los sujetos, los de la interacción social y el modo en que constituyen las representaciones sociales. Desde luego, algunas nociones se prestan más que otras a la interdisciplinariedad, dependiendo de las particularidades de los distintos mecanismos. Así sucede con la "emo-ción".⁵⁰ De manera que Charaudeau se apoyará en la psicología, la sociología (y, en alguna medida en la filosofía) para enmarcar lo que propone llamar "efectos pathémicos del discurso". Hagamos notar que, en el trabajo que venimos men-cionando, el término "emoción" se utilizará constantemente, y no será sustitui-do por completo por el término "pathémico".

Al respecto, puede resultar de utilidad decir algo acerca del término em-pleado por Charaudeau, su origen y sus implicaciones para el análisis que rea-lizaremos. En el *Diccionario de la Lengua Española*, encontramos la siguiente acepción de *pathos* (Del gr. πάθος *páthos* "estado de ánimo", "pasión", "emo-ción", "sufrimiento"; cf. lat. tardío *pathos*). En la primera acepción, leemos: 1. m. Afecto vehemente del ánimo, la cual funciona bien para nuestro propósito actual, a pesar de que podría parecer insuficiente. El *pathos* se refiere a las emociones que se quieren provocar en la audiencia. Aristóteles (*Poética*) se refería a la repercusión en el ánimo del espectador de la tragedia, producida por el desarrollo de la acción dramática. Meyer⁵¹ abunda sobre el concepto de *pathos* y señala su relación con las pasiones. El *pathos* es el lugar de lo hu-mano, de la contingencia y de la alternativa. Tiene un sentido provisional, pero mantiene la identidad del sujeto mediante la diferencia con respecto a lo que el

47. *Ibid.*, p. 128.

48. *Idem.*

49. El autor explica, en líneas anteriores, que el análisis del discurso no es lo que sienten efectiva-mente los sujetos (qué se siente experimentar cólera), ni aquello que los motiva a actuar o a experi-mentarla, ni las normas generales que regulan las relaciones sociales y se constituyen en categorías sobre determinantes del comportamiento de los grupos sociales. *Ibid.*, p. 127.

50. Aunque Charaudeau no es partidario de taxonomías para el caso de las emociones, la propuesta de taxonomía afectiva de José Antonio Marina y Marisa López Penas (*op. cit.*, p. 431) puede contri-buir a aclarar el significado de algunas nociones relacionadas con lo emocional. Así, escriben que el término general para designar todas las experiencias que tienen un contenido evaluativo es afecto. Los tipos más importantes son: las sensaciones de dolor y placer, el deseo y la satisfacción del de-seo y los sentimientos. Estos son experiencias que integran múltiples informaciones y evaluaciones positivas o negativas, implican al sujeto, le proporcionan un balance de su situación y provocan una predisposición a actuar. Pueden dividirse en:

- Estado sentimental: sentimiento duradero y estable.
- Emoción: sentimiento breve, de aparición normalmente abrupta y que conlleva alteraciones físicas perceptibles (agitaciones, palidez, rubor, entre otras).
- Pasión: sentimiento intenso y vehemente que ejerce un influjo poderoso sobre el comportamiento.
- Motivos: afectos que impulsan la acción.

51. Michel Meyer, *Postface à Aristote. Rhétorique. Des passions, Chapitres I à XI*, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 1989, pp. 103-151.

sujeto es y al mismo tiempo no es: así, el pathos es también indeterminación, y de ahí deriva la ambigüedad de las pasiones, puesto que no hay sujeto sin esta contingencia que lo afecta y lo define, pero no hay sujeto (y por lo tanto no hay identidad necesaria) si solo se le aborda a partir de sus atributos contingentes.⁵² La pasión es el obstáculo al cual se responde mediante una acción, puesto que esta última es una exigencia cuando la primera se vuelve inevitable. Así, el pathos se vuelve pasión, expresión de la naturaleza humana.⁵³ Pero hay más, explica Meyer:⁵⁴ en la diferencia pura que se crea por el surgimiento de un pathos que no se reduce al sujeto, este se ve amenazado en su identidad, en favor de la pura alternativa. En cambio, la virtud es el lugar de la identidad del sujeto, el cual actualiza sus potencialidades, las ejerce, las pone en práctica, mientras que las pasiones las hacen vacilar y pueden provocar que el sujeto se pierda en ellas. Los movimientos del ánimo señalados por Aristóteles y explicados por Meyer pueden ser observados en el fragmento de *Alias Grace* donde predominan la cólera, por parte de Mary, y la compasión, por parte de Grace, algo de lo que lectores/espectadores ya se habrán percatado.

Regresamos a las propuestas de Charaudeau,⁵⁵ quien afirma que los efectos pathémicos poseen tres características, expresadas de esta manera:

1) Las emociones son de orden intencional. Sin desconocer que las emociones pertenecen al terreno del afecto –puesto que, de una u otra manera, siempre hay algo sentido o experimentado en la emoción–, no son totalmente irracionales y no pueden ser reducidas a la sensación⁵⁶ o a la pulsión. De hecho, las emociones están conectadas con la racionalidad, se orientan hacia un objeto. Pueden llamarse intencionales porque se manifiestan en un sujeto "a propósito" de algo que él "se figura"; es decir, tienen una base cognitiva.⁵⁷

2) Las emociones están ligadas a saberes de creencia [*savoirs de croyance*]. Para poder expresar una emoción, el sujeto debe percibir algo; ese algo debe ir acompañado de una información, es decir, de un saber; el sujeto debe poder evaluar ese saber, y debe poder posicionarse frente a ese saber. Ahora bien, dicho saber tiene dos características: a) se estructura en torno a valores polarizados, y b) esos valores no tienen que ser verdaderos, puesto que dependen de la subjetividad del individuo. Se trata de un saber de creencia, opuesto a un saber de conocimiento, el cual reposa en criterios de verdad exteriores al sujeto.⁵⁸

3) Las emociones se inscriben dentro de una problemática de la representación. Esto puede afirmarse si se definen las emociones como estados mentales intencionales que se apoyan en creencias. Para Charaudeau, una representación se puede llamar 'pathémica' cuando describe una situación sobre

52. *Ibid.*, p. 128.

53. *Idem.*

54. *Ibid.*, p. 129.

55. Patrick Charaudeau, *op. cit.*, pp. 129-133.

56. Advierte Charaudeau que no hay que confundir emoción y sensación. Para probarlo, explica que, a dos emociones diferentes, como los celos y la envidia, puede corresponder una misma sensación, por ejemplo, el dolor. Una misma emoción, como los celos, puede provocar estados cualitativos diferentes: dolor, excitación, abatimiento, cólera. *Ibid.*, p. 128.

57. *Ibid.*, p. 129.

58. *Ibid.*, p. 130.

la que un juicio de valor compartido colectivamente –y, por lo tanto, instituido como norma social– se atribuye a un actante que resulta beneficiario o víctima, y al que el sujeto de la representación está ligado, de un modo u otro.⁵⁹ Las representaciones sociodiscursivas son aquellas que involucran al sujeto, lo comprometen a tomar partido frente a ciertos valores. En los discursos de la novela (capítulo 20) y de la serie televisiva están presentes estas características de los efectos pathémicos. Cuando Grace le dice a Mary que debe enfrentarse al responsable de su situación:

I said she should try one last time to speak with the man in question, and appeal to his better nature. And she did so [...]

G. – You must try one last time to speak with the man in question. Appeal to his better nature. He cannot turn you away if he has any decency at all (26:15).

[M. sale de la habitación, luego de que G. la ha ayudado a ajustarse la toca [...]]

En “*appeal to his better nature*” y, agregado en la versión audiovisual: “*He cannot turn you away if he has any decency at all*”, se expresa un saber de creencia estructurado en torno a ciertos valores que se supone vigentes en el grupo social (hacerse responsable de sus actos); el enunciado de Grace deriva de juicios de valor compartidos. El problema es que George desconocerá esos valores, considerará que no rigen para la servidumbre, y hará de Mary una víctima. Una víctima no totalmente pasiva, pues será capaz de manifestar su cólera y posteriormente tomará medidas para tratar de poner remedio su situación (acudir a un abortista), acción que tendrá consecuencias fatales para ella y repercutirá en el estado pathémico de Grace.

Para nuestros fines analíticos, la noción de representaciones socio discursivas resulta relevante porque estas pueden caracterizarse como mini relatos que contienen descripciones de seres y escenas de vida, son fragmentos narrados del mundo, y siempre reflejan el punto de vista de un sujeto. Estos enunciados, que circulan en la comunidad social, crean una amplia red de intertextos y se agrupan en lo que se puede llamar un “imaginario socio discursivo”: son el síntoma de los universos de creencias compartidas que contribuyen a construir un yo social y un yo individual.⁶⁰

El fragmento de *Alias Grace* del que aquí nos ocupamos permite poner a prueba el funcionamiento de las propuestas de Charaudeau. La cólera manifestada por Mary es una emoción con base cognitiva, reposa sobre una actividad inferencial; Mary es capaz de expresar esta emoción porque se posiciona frente a un saber de creencia, no de conocimiento; es una representación pathémica en la que ella resulta víctima, es un sujeto comprometido a tomar posición frente a ciertos valores vigentes en el mundo social en el que se desenvuelve.

59. *Ibid.*, p. 133.

60. *Ibid.*, p. 134.

La emoción se considera solamente como un posible surgimiento de lo que "se siente", lo que siente un sujeto específico en una determinada situación. Así, los enunciados, el tono de la voz, las expresiones del rostro y la gestualidad de Mary, en el momento que examinamos, manifiestan una emoción: la cólera. Aquí es donde Charaudeau empieza a cambiar "emoción" por "efecto pathémico".⁶¹ Después de manifestar su enojo, Mary se sienta en la cama al lado de Grace. Aunque esta última no dice nada, la otra emoción que hemos localizado, a saber, la compasión, puede detectarse, en esa situación de angustia y de impotencia, en la forma en la que abraza a su amiga. En estos casos, dice nuestro autor, se pone en práctica una mira discursiva de efecto "compasión". Afirma Charaudeau que por ello prefiere los términos "pathos", "pathémico" y "pathemización",⁶² ya que permiten, por una parte, insertar el análisis del discurso de las emociones en la línea de la retórica que, desde Aristóteles, trata los discursos desde una perspectiva de mira/intención de producir efectos. Por otra parte, ofrecen la posibilidad de deslindar el análisis del discurso de la psicología y de la sociología, cuando sea necesario.⁶³

Como ya ha quedado mencionado, Charaudeau no reconoce la operatividad de las tipologías. Si toda emoción reposa en creencias y resulta de la actividad inferencial que un sujeto es capaz de desarrollar, el interés es detectar el efecto pathémico, más que establecer una patología de las emociones. Para abordar la cuestión de la naturaleza de lo pathémico, propone hacerlo según la siguiente trilogía: situación de comunicación, universo de saber compartido y estrategia enunciativa. Así se pueden tratar fenómenos como la diversidad de efectos de un mismo acto de enunciación y sus especificidades culturales.⁶⁴ Veamos cómo se presenta esta trilogía en el fragmento analizado:

Situación de comunicación. Encuentro presencial, cara a cara, entre Mary y Grace (sujetos), luego de que Mary ha ido a entrevistarse con el hombre que la embarazó.⁶⁵

Universo de saber compartido. Las dos jóvenes comparten un universo de creencias en el cual un hombre debe cumplir su promesa de matrimonio y reconocer el fruto de su relación sexual con una mujer. Consideran que un hombre de buenos sentimientos y valores no dejará abandonados a la madre y al hijo.

Estrategia enunciativa. Mary reporta el resultado, negativo, de su entrevista con el hombre que la embarazó. Repite los enunciados de George, en discurso indirecto libre. Es decir que se pueden detectar marcas de lo pathémico en el lenguaje verbal, en la novela, lo mismo que en la versión audiovisual. Se comprueba que lo pathémico se encuentra incrustado en lo narrativo, y que hay simbiosis entre ambos componentes. Esto se observa con claridad cuando Mary le dice a Grace: *I am angry. I am so very angry*, en donde el efecto

61. *Ibid.*, p. 135.

62. Discursivamente, la pathemización se puede tratar como una categoría de efecto que se opone a otros efectos, como el cognitivo, el pragmático o el axiológico, entre otros. Como toda categoría de efecto, depende de las circunstancias en las que aparece. *Ibid.*, p. 140.

63. *Ibid.*, p. 137.

64. *Ibid.*, 138.

65. Se supone que Grace no sabe que se trata del señorito George. Aunque lo sospecha, no dirá nada, ni a Mary, ni, más tarde, a la madre de este, aunque finalmente ambas saben de las relaciones entre ellos.

pathémico se expresa mediante términos que permiten acceder directamente a la emoción. Desde luego, el efecto producido depende del conocimiento de la situación de enunciación, como es el caso entre Mary y Grace.

De acuerdo con Charaudeau, los dispositivos de la comunicación ficcional se prestan, de modo ideal, al surgimiento de efectos pathémicos;⁶⁶ agrega que "[p]ara la ficción novelesca será el universo de los tópicos del 'destino humano'". Lo anterior se aprecia claramente en el caso que analizamos, por el tipo de discurso tanto en la novela como en la versión audiovisual. La situación de Mary participa de lo que puede darse en la vida de alguna persona. Ahora bien, en todo dispositivo comunicativo hay coerciones que determinan un espacio de estrategia; en este espacio la instancia de la enunciación debe funcionar como una puesta en escena discursiva con mira pathemizante. El espacio de estrategia de Mary es la situación que ya hemos descrito, y dentro de él la expresión de la cólera (teñida de otras emociones, como despecho y decepción) conlleva una intención, puesto que las emociones tienen una base cognitiva, racional. Que Mary sea consciente de ello, o no, no impide que quiere producir algún efecto en Grace. Debemos tener en cuenta, asimismo, que, si todo acto de discurso está limitado en parte por un "contrato de comunicación", el sujeto de la enunciación dispone de una mayor o menor iniciativa, puede elegir reforzar o borrar sus miras pathémicas en algún momento de su discurso. Es lo que hace Mary mientras reporta lo sucedido con George frente a Grace: en todo momento se ve que maneja las posibilidades a su alcance en la construcción del efecto pathémico de sus enunciados, ello con recurso a las posibilidades del medio, tanto en la novela (enunciados verbales) como en la serie (enunciados audiovisuales). Lo anterior puede ya apreciarse en la Tabla 2 (supra), tanto en el componente verbal/oral del discurso como en la gestualidad que lo acompaña: gestos violentos, movimientos que denotan inquietud, expresiones del rostro: lágrimas, frente arrugada, así como el tono airado de la voz. El efecto producido en su interlocutora es patente en la expresión de espanto de Grace, en su mirada empática y en el hecho de abrazar a Mary. Como escribe Charaudeau, la pathemización del discurso resulta de un juego de coerciones y libertades enunciativas.⁶⁷

Las emociones en el fragmento analizado

Realizaremos enseguida un acercamiento más detallado a las emociones localizadas hasta ahora y señalaremos asimismo sus efectos somáticos. Sin dejar de tener en mente las reflexiones y las propuestas de Charaudeau hasta aquí examinadas, consideramos que la taxonomía afectiva de Marina y López Penas⁶⁸ no carece de utilidad en el momento de puntualizar algunos detalles acerca de los efectos pathémicos, en particular de la cólera y de la compasión.

66. Lo mismo sucede en las discusiones polémicas (familiares o políticas, por ejemplo). En cambio, no es el caso en dispositivos de comunicación científica y didáctica. Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 140.

67. *Ibid.*, p. 141.

68. José Antonio Marina y Marisa López Penas, *op. cit.*, p. 431.

Recurriremos asimismo a las ideas de Aristóteles en la parte de la *Retórica* dedicada a la caracterización de las pasiones.⁶⁹

La cólera

Hemos localizado marcas de la cólera de Mary en el texto verbal:

[...] but when she returned from the interview –which must have taken place nearby, as she was not gone long –she was angrier than she had ever been [...] and she threw the five dollars on the floor, and cried passionately for an hour [...]

Y, de modo más vívido, en la imagen y el sonido de la serie:

Poco después [Grace] escucha los pasos de Mary (27:12), quien entra como un torbellino, con lágrimas en los ojos y expresión airada, 27:15].

M. –He gave me five dollars [raccord al rostro de G., el tono de su voz expresa cólera voz].

–Five dollars! That is what his child is worth to him [27:23; tira los billetes al suelo, con gesto violento].

–He said I would not catch him this way [toma por detrás de la espalda de M., se ve a G. sentada en la cama].

[Moviéndose, inquieta, con lágrimas de rabia, sorbiendo] –He said he doubted the child is even his since I’ve been so obliging with him (27:26). And if I threaten him with a scandal, he’ll deny it [raccord al rostro de G., espantada, 27:35]. And ruin whatever reputation I have left [raccord al rostro de Mary: cierra los ojos, arruga la frente, la nariz hacia afuera, 27:40].

–He said if I wanted a quick end to my troubles I should just go and drawn myself. (27:45).

[Mary traga saliva, sorbe, cólera en la mirada, 27:50].

[...]

Después de este momento de ‘debilidad’, en el que afirma su amor sincero por George, M. se limpia la nariz, se seca la mano con la falda y se levanta con un movimiento impulsivo].

M. –I don’t any longer [con voz colérica, 28:20].⁷⁰

69. De acuerdo con Eggs –y coincidimos con esta apreciación–, los análisis de las emociones realizados por Aristóteles son “ricos y finos”. En trabajos de estudiosos como Wierzbicka, Rwet, Eggs o Charaudeau se aprecia la deuda con los estudios del filósofo griego. Ekkehard Eggs, “Logos, ethos, pathos, l’actualité de la rhétorique des passions chez Aristote”, en *Les Émotions dans les interactions*, Christian Plantin et alii 2000, pp. 15-31.

70. Después de esta secuencia, las dos jóvenes aparecen en una calle: se dirigen a la casa del médico que va a practicar el aborto.

Un poco más adelante, en su lecho de agonía, Mary realizará la evaluación correspondiente:

M. –I am angry. I am so very angry [...] (32:34).

La cólera es una emoción compleja. En ella el sujeto valora su capacidad de control sobre la situación y puede describirse como unidireccional:⁷¹ el ofensor (George) encoleriza al ofendido (Mary). Retomamos en este punto la caracterización de las emociones como una especie de historias, y distinguiremos tres momentos:

- 1) La cólera de Mary se desencadena por la acción de un sujeto que podía haberla evitado; el hijo de la familia podría no haberse aprovechado de la joven, pero no fue capaz de controlar sus apetitos sexuales, o no quiso hacerlo.
- 2) Esta acción perjudica a la protagonista de la historia: Mary, quien ha quedado embarazada y debe enfrentar las consecuencias, que son muy duras en su época y debido a su situación en la escala social.
- 3) La protagonista-víctima interpreta esa acción como ofensa, agravio o menosprecio. En el caso de Mary se dan las tres posibilidades: ella es brutalmente rechazada por George, quien no reconoce haber engendrado un hijo con Mary, e insinúa que Mary podía haberse acostado con otros hombres (*He said he doubted the child is even his since I've been so obliging with him*).

Como afirma Charaudeau, las emociones no consisten en una sensación más una interpretación, sino que son, de entrada, una interpretación de las circunstancias.⁷²

La descripción de la cólera como “un sentimiento inquieto que arrebató, enciende, inflama al sujeto, que siente la necesidad de desfogarse, desahogarse, de exteriorizar violentamente su estado de ánimo”⁷³ conviene muy bien al momento pathémico al que nos referimos con la expresión “la cólera de Mary”. Se puede hablar, igualmente, de despecho e indignación; al tratarse de algo muy complejo, sería difícil tratar de explicarlo todo mediante una sola etiqueta. Para nuestros autores, el despecho es una historia que comienza con el desengaño y la frustración; en el primero se detecta la historia de una doble pena: la de haberse engañado uno mismo y la de haber salido del engaño. El despecho sería una cólera desesperada, infeliz y amarga, predispuesta, afirman los mismos autores, “a tomar revancha y hacer algo no razonable”. Sin embargo, en el caso de Mary, debido a su situación dentro del contexto social canadiense de mediados del siglo XIX, tendría muy escasas posibilidades (si no es que nulas) de vengarse de su ofensor (también entran en juego relaciones de poder, ligadas al

71. En cambio, el enfado puede ser recíproco. José Antonio Marina y Marisa López Penas, *op. cit.*, p. 192.

72. Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 131.

73. José Antonio Marina y Marisa López Penas, *op. cit.*, p. 196.

género y a factores económicos). En cuanto a hacer algo irrazonable, en nuestro caso tomará la forma del aborto realizado; aunque, en las circunstancias de Mary, no es del todo irrazonable, pues no tenía otra salida.⁷⁴

A lo anterior se agrega, en el mismo momento pathémico, la presencia de la indignación, una emoción que tiene como antecedente el reconocerse (saberse) como digno de algo, es decir, de merecerlo. Aquí surge la cuestión del contexto: los miembros del servicio doméstico en la época y en el lugar en los que tiene lugar la historia de Grace, ¿tenían, o deberían tener derecho, a ser considerados como pertenecientes a la misma "especie" que sus empleadores ricos? El hecho es que Mary esperaba recibir el mismo tratamiento de las mujeres de familias pudientes, se consideraba digna y merecedora de ser la esposa de George Parkinson. ¿Por qué no? Ella ha aceptado tener relaciones sexuales con él; él le ha hecho una promesa (representada por el anillo que le ha entregado), ella lo ama. Es joven, bonita, posee muchas cualidades. Al des-engañarse se ponen en marcha todas las emociones que hemos localizado hasta ahora.⁷⁵ Como hemos visto, el momento de evaluación⁷⁶ de estos efectos pathémicos se encierra en la frase *I am angry. I am so very angry*, que resalta el componente de indignación en la pathemización correspondiente al estado emocional de Mary.

Siguiendo ahora a Aristóteles, explica Meyer⁷⁷ que la cólera se basa en un error de juicio que el otro hace de sí mismo: aquellos que se creen superiores –sobre todo los jóvenes y los ricos– son quienes provocan la cólera. Quien desdén desprecia, pues solo se desdén aquello que se considera carente de valor. Para cerrar el círculo, quienes afrentan obtienen satisfacción, porque al maltratar creen valer más que el otro. Es la actitud del señorito George hacia una joven que trabaja como sirvienta en su casa familiar. Además, las personas que sufren son presas fáciles de la cólera, sobre todo si, como Mary, se consideran abandonados después de haber proporcionado, por ejemplo, algún tipo de placer.⁷⁸ En efecto, la cólera que experimenta Mary a raíz de la actitud de George se inscribe en una relación de superioridad versus una supuesta inferioridad (aquí residiría el error de juicio); es, pues, una marca de distanciamiento, una amplificación de la diferencia, es el lugar de la contrariedad.⁷⁹ En cada caso

74. En una escena anterior a la que estudiamos, Grace y Mary discuten la posibilidad de acudir a una casa de acogida para madres solteras, o que Grace ayude llegado el momento del parto. Ninguna de estas alternativas tenía visos de funcionar, y por ello Grace aconseja tratar de hablar con *the man in question*.

75. Podríamos igualmente mencionar el honor. Deshonrar significa perder un honor –algo íntimo, pero que puede ser robado como si fuera un mueble que ya se tenía. El prototipo de este robo es la violación. Una mujer perdía su honra –representada por su virginidad– si era violada o, como en el caso de Mary, seducida (engañada); de esto ella era totalmente consciente.

76. Señala Ekkehard Eggs (*op. cit.*, pp. 29-30) que hay ideas normativas con respecto a la manifestación justa y adecuada de una emoción en un guion [scénario] dado. Se trata de un sistema de evaluación normativa, de estándares de evaluación que, necesariamente, incluyen un ethos (un niño no puede expresar su cólera de la misma forma que un adulto): hay regulaciones afectivas. Este sistema de evaluación presupone una ética de la práctica social.

77. Michel Meyer, *op. cit.*, p. 140.

78. *Ibid.*, p. 120.

79. También, según Aristóteles, pueden suscitar esta pasión las esperanzas rotas, las situaciones imprevistas, las rupturas en lo que se supone es el curso natural de las cosas (en la caso de Mary, todo ello está simbolizado en el anillo que le obsequia George). En pocas palabras, los sujetos se

examinado por el filósofo griego, se trata de un determinado tipo de persona, la cual se encuentra en cierto estado de ánimo y que siente un profundo enojo por alguna razón. En el caso de Mary, se observan estos tres rasgos: una joven del servicio doméstico en casa de una familia rica se hace ilusiones con el señorito George y se entrega sexualmente a él, esperando una conducta honorable de parte suya; la actitud de menosprecio del joven provoca la cólera de Mary. En su tratado sobre las pasiones, Aristóteles trae a colación la cólera de Aquiles en contra de Agamenón, al considerar que este lo trató como a un hombre sin honor. La reacción de Mary no está lejana de la del héroe de la *Ilíada*, y la hace partícipe de los rasgos de heroicidad atribuidos al hijo de Tetis y Peleo. Desde luego, esta emoción no se presenta aislada, intervienen muchos matices y se dan enlaces con rasgos provenientes de otras emociones (indignación, decepción, vergüenza, despecho), que la hacen ambigua y compleja.

La compasión

Pasemos ahora a considerar el otro efecto pathémico detectado en este fragmento, y que se da como contraparte de la emoción expresada por Mary. Mientras ella está poseída por la cólera, Grace la acompaña mediante la compasión. Esta emoción se describe como tristeza por el mal ajeno, es decir que el desencadenante es el dolor de una persona. Marina y López Penas⁸⁰ se refieren a la compasión como un sentimiento [básico] que hace posible esa comprensión de emociones ajenas y su identificación con ellas. Se une a la empatía, que es la capacidad de compartir el estado emocional de otra persona y, como consecuencia, de comprenderlo.⁸¹ Todo esto es lo que sucede con Grace, y que en la versión audiovisual no se expresa solo con palabras, sino, en buena medida, por medio de las expresiones faciales y mediante movimientos corporales que expresan las características que acabamos de mencionar. La emoción de Grace en respuesta a la de su amiga se sintetiza en el abrazo y en la forma en que tiene asida su mano; así participa en la desgracia ajena. Aunque quizá no es tan visible como la cólera, y conlleva un efecto menor (podría incluso pasar desapercibida), no está exenta de cierta complejidad. Aparte de ser una respuesta afectiva, más acorde con la situación ajena que con la propia, conlleva más carga afectiva que la lástima, la piedad o la conmiseración e implica sentir con la otra persona, que es lo que hace precisamente Grace. No está alejada, tampoco, de la ternura.

Aristóteles considera la compasión como contraria a la cólera, y así se presenta en el fragmento analizado, en donde se corrobora que Grace, como verdadera amiga de Mary, se compadece de su aflicción y la considera como suya. La indignación y la compasión poseen rasgos semejantes, pues ambas emociones afirman que algo no debería ser como es en algún momento o en alguna circunstancia. Todo aquello que se relaciona con la desgracia de los

encolerizan ante la amenaza de la ruptura de su identidad.

80. Marina y López Penas, *op. cit.*

81. *Ibid.*, p. 441.

seres humanos, si es de naturaleza involuntaria, provoca la compasión. Esta refleja también una cierta toma de distancia, a la vez que presupone una participación y una identificación. Quienes pueden experimentar la compasión son, entre otros, aquellos que han sufrido la misma desgracia, han escapado a ella o la han visto padecer por seres muy cercanos.⁸² Así, Grace puede compartir la experiencia de Mary por haber presenciado lo mismo en los sucesivos embarazos de su madre. Entre las situaciones susceptibles de provocar la compasión, Aristóteles menciona las heridas, los dolores, la muerte y todas las incomodidades que afligen el cuerpo. En el caso de Grace frente a las aflicciones de su amiga, figuran las molestias primero, y luego los dolores posteriores al aborto, todo lo cual desembocará en la muerte de Mary, la cual, como veremos, va a repercutir de modo muy intenso en el ánimo de Grace. En cuanto a las personas que pueden hacer sentir compasión, se encuentran aquellas cercanas al sujeto en cuestión, es decir, nuestros semejantes, lo cual es el caso entre Grace y Mary. Este rasgo es particularmente notable en lo que les concierne: jóvenes de la misma edad, de temperamentos muy parecidos, de origen social y valores semejantes. Lo que más puede suscitar la compasión es la cercanía, en lo espacial como en lo temporal. La desgracia de Mary se da en el espacio que comparte con Grace, en un momento en que se encuentran juntas. Otras cosas que provoca la compasión son los signos que remiten a lo que le ha ocurrido a la persona: ropa ensangrentada,⁸³ así como las palabras de la persona moribunda: cerca de la muerte, Mary le pide a Grace que le cuente alguna historia, y expresa su enojo por lo sucedido con George. A lo anterior se agrega la convicción de que el sufrimiento de Mary es inmerecido.

Lo fisiológico

Las repercusiones pathémicas en lo fisiológico han sido señaladas por los estudiosos de las emociones. Por ejemplo, Eggs⁸⁴ afirma que, por definición, toda emoción es una manera de tener el cuerpo en un escenario [como parte de un guion] dado; su manifestación siempre está ligada a indicios corporales (entonación, mímica, gestualidad, entre otros) que forman un sistema semiológico específico. Entre las marcas de la cólera de Mary señaladas al inicio del apartado sobre la cólera destacan, al lado del discurso, los signos que Grace 'lee' en las expresiones faciales y en los movimientos de su amiga: se trata, en efecto, del cuerpo de Mary que se mueve al interior de un escenario; en la ocurrencia, se trata de la habitación de las jóvenes, la cual funciona como un sub cronotopo.

En los dos casos pathémicos analizados se producen, entonces, reacciones fisiológicas, como la agitación de los miembros y las lágrimas que acompañan la expresión de la cólera de Mary, así como los movimientos suaves pero orientados hacia su amiga por parte de Grace, en cuanto a las manifestaciones

82. Meyer, *op. cit.*, p. 143.

83. Aristóteles menciona la de un hombre recién asesinado, pero en el caso de Mary tenemos la ropa y las sábanas empapadas en sangre, en el lecho, después del aborto.

84. Ekkehard Eggs, *op. cit.*, p. 28.

de la compasión. Desde luego, lo fisiológico solamente es visible en las imágenes en movimiento, gracias a los recursos del cine, en donde se aprecia también su carácter metonímico e incluso sincrético, por la convergencia de varios códigos en el discurso cinematográfico.⁸⁵ Lo fisiológico es asimismo evidente en otros momentos de los capítulos de la novela y de la serie⁸⁶ centrados en el relato de Grace sobre su amistad con Mary. Así, Grace detecta los signos de que su amiga está embarazada antes de que ella lo confiese. Además de notarla distraída y con cambios súbitos de humor, Grace percibe cambios en el olor del cuerpo de Mary: *But her smell had changed, from nutmegs to salt fish*. Las náuseas y los vómitos se hacen frecuentes; Grace reconoce el olor lechoso ([...] *and I knew the milky smell of it*) por haberlo percibido muchas veces en su madre. El aborto constituye una experiencia fisiológica absoluta, por tratarse de una intervención violenta en el cuerpo: [...] *and she said the doctor took a knife to her, and cut something inside, and he said there would be pain and bleeding [...]*. Cuando Mary amanece muerta, Grace nota la expresión de asco [*disgust*] en el rostro de Mrs. Honey (el ama de llaves) al entrar en el cuarto: *And there was indeed a smell in the room, it was the smell of wet straw [...] and also the salty smell of blood [...]*. La mención del olor de la sangre volverá a aparecer unos párrafos más adelante: después de lavar la ropa y las sábanas de Mary, Grace las deja remojando en agua con vinagre, *whith some vinegar to help with the smell*. Como podemos observar, lo olfativo, ligado a los estados del cuerpo, tiene una notable relevancia en las percepciones de Grace y de quienes están con ella, y está estrechamente involucrado con lo pathémico.

Las representaciones de los efectos fisiológicos de las emociones no vienen solas. Son observables en la compasión por parte de Grace ante las aflicciones de Mary; el miedo de Mary al entrar al consultorio del abortista (*Mary went with him out of the room, her face as white as a sheet; and then I heard screams, and crying [...]*); el terror de Grace al descubrir que Mary ha muerto (*I stood stock still with fear [...] and woke Agnes and fell into her arms weeping*) y al escuchar los pasos que anuncian la llegada del ama de llaves (*I was filled with dread*). Grace se queda con Agnes para recoger la ropa de Mary, y entonces, al escuchar la voz de su amiga diciendo *Let me in*, vuelve a sentir terror (*a rush of fear*) y, pensando que ha escuchado mal y que la frase era *Let me out*, se apresura a abrir la ventana (supuestamente para que el alma de la difunta pudiera salir). Como se habrá podido observar, lo fisiológico y el miedo-terror, así como la empatía, se entretajan con lo narrativo a lo largo de los pasajes citados.

En lo que toca a Grace, el impacto pathémico después de la muerte de Mary se traduce en una pérdida de conciencia, y ello en dos momentos. El primer desmayo ocurre cuando las doncellas-compañeras hacen comentarios acerca de la horrible impresión recibida por Grace al ver que Mary había muerto: (*and that moment I fell to the floor in a dead faint*). Permaneció desmayada “diez horas” sin que ningún remedio surtiera efecto para despertarla (pellizcos, palmadas, agua fría, plumas quemadas cerca de la nariz). Cuando por fin recobra

85. En la novela, el lector construye en su mente la posible gestualidad de Mary, así como la entonación y otros detalles.

86. Capítulo 20. VI. Secret Drawer, p. 168 y ss. Serie: Parte II, minutos 27:12 a 32:34.

el sentido, pregunta por Grace, no cree cuando le dicen que ella misma es Grace y quiere lanzarse a buscarla; en esos momentos se temía por su salud mental, *which must have been unsettled by the shock of it all*, es decir, seriamente alterada por los acontecimientos.⁸⁷ La perturbación es a la vez fisiológica (el estado de extrema agitación) y pathémica. Luego de un segundo desmayo, cuando vuelve en sí es de nuevo ella misma y 'acepta' la muerte de Mary. No recordará nada de lo que sucedió entre un desmayo y el otro, lo cual le preocupa (al menos, esto le dice al Dr. Jordan, durante la entrevista de ese día). Así, vemos que las sensaciones corporales acompañan a las emociones y provocan alteraciones en la mente y en el cuerpo.

Cierre

Fuerza es reconocer que las perspectivas incluidas a lo largo de esta reflexión no agotan las posibilidades analíticas; otros enfoques serían igualmente enriquecedores. Por ejemplo, la crítica (O'Neill, Michael y Staels; Ingersol, Tolan)⁸⁸ ha subrayado la relevancia de pronunciarse sobre si Grace, como narradora y como personaje, dice la verdad. Nos parece acertada la idea de Douglas Peters⁸⁹ en el sentido de que determinar, en una obra de ficción, 'lo que realmente sucedió', es imposible, por el simple hecho de que se trata de una ficción. Ello, a pesar de una posible ambigüedad en cuanto a la orientación temática de la obra. En el caso de los desmayos de Grace, la misma estudiosa señala que la histeria era considerada una dolencia que afligía casi siempre a mujeres jóvenes, nerviosas y solteras.⁹⁰ Una de las manifestaciones, tan real que era difícil saber si era fingida o no, eran los desmayos. ¿Los desmayos de Grace podrían llegar a calificarse de fingidos? La respuesta dependerá de la interpretación del lector/espectador. De cualquier manera, estos acontecimientos forman parte de la fabula y, narratológicamente, harán de Grace una narradora confiable o no confiable.

Lo relativo a la pérdida de conciencia es de sumo interés desde una perspectiva narratológica. El hecho de que a Grace le parezca que Mary la está mirando y se ha movido: *and I could feel her looking back at me out of the corner*

87. Fiona Tolan, al tratar sobre el discurso de la locura en *Alias Grace*, afirma que una de las voces que asume la protagonista a lo largo de su narración es la de la histeria. Se refiere, en particular, a la amnesia alegada por Grace con respecto al asesinato de Nancy Montgomery. Tolan examina el enfoque de la histeria ('enfermedad' de las mujeres del siglo XIX) desde varios ángulos teóricos, ya sea como forma de empoderamiento o, al contrario, como la confirmación de la idea masculina sobre la fragilidad intelectual de las mujeres. Atwood no se acoge a una forma romántica de considerar la locura y reconoce la histeria como la estrategia de quienes carecen de poder. Atrapada dentro del llamado sexo débil, la histeria de Grace sería una concesión calculada para socavar las definiciones de su locura: al aceptar actuar como histérica, ilumina lo artificioso de su actuación. Fiona Tolan, *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, New York, Rodopi, 2007, pp. 35-57.

88. Joan Douglas Peters, "Feminist Narratology Revisited. Dialogizing Gendered Rhetorics in *Alias Grace*", *Style*, vol. 49, núm 3, 2015, p. 301.

89. *Ibid.*, p. 304. Propone esta autora que el de Grace es un discurso de mujer, estilísticamente experiencial, que va en contra de la misoginia y de los estereotipos de las mujeres vigentes en la época en la que se desarrolla la historia. El portador de este discurso patriarcal es el Dr. Simon Jordan.

90. *Ibid.*, p. 305.

of her eyes. I thought I saw her move [...], y que escucha su voz que dice *Let me in* representa para el lector/espectador la tarea de construir más de una fabula en el proceso de interpretación de los hechos narrados por Grace: una en la que Mary efectivamente se mueve y le habla a Grace, y otra en la que se trata de algo imaginado por ella. De cualquier manera, estas percepciones conllevan efectos pathémicos y al mismo tiempo nos hacen preguntarnos sobre la credibilidad de lo que cuenta Grace.

Una fuente de inspiración para el estudio realizado fue la lectura del Libro II de la *Retórica* de Aristóteles, que es asimismo la base de reflexiones más actuales acerca de las emociones.⁹¹ Puede considerarse que la distinción entre emoción y pasión es una cuestión de grado, y que no siempre puede establecerse con claridad. Por ello, al seguir a Aristóteles en la *Retórica*, cuando se habla de 'pasión' se evocará una emoción intensa. Anna Wierzbicka, especialista en semántica, se inspira en Aristóteles y emplea 'emoción' ahí donde el filósofo habla siempre de 'pasión'.⁹²

El recorrido realizado ha hecho evidente que se requiere el recurso a más de una perspectiva teórica para llevar a cabo un acercamiento exhaustivo al objeto de estudio. En este trabajo, las propuestas tomadas en cuenta han sido primordiales para la lectura que hemos presentado.

El punto que quisiéramos resaltar al término de esta reflexión se basa en la propuesta de considerar que las distintas emociones corresponden a *scénarios (scripts, guiones)*⁹³ determinados, y que constituyen microrrelatos. Las emociones, o los efectos pathémicos, nacen en entornos narrativos, los cuales constituyen el medio idóneo para estudiarlas. Los elementos pathémicos destacados en el análisis del fragmento de *Alias Grace* que ha sido nuestro objeto de estudio en este capítulo se encuentran estrechamente entrelazados en un tipo de discurso específico: el discurso narrativo, omnipresente en nuestras experiencias de vida y reconocibles en los mundos ficcionales.

Bibliografía

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Des passions. Chapitres I à XI, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 1989, pp. 7-101.
- ATWOOD, Margaret, *Alias Grace*, New York, Anchor Books. A division of Random House, Inc., 1996.
- CARACCILO, Marco, "Those Dream Sequences. Experientiality and Distorted Experience in Literature and Video Games", en *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (eds.), Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014, pp. 230-249.
- CARROLL, Rachel (ed.), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*,

91. Véase Plantin *et al.*, *op. cit.*

92. En Ekkehard Eggs, *op. cit.*, pp. 16-17.

93. Wierzbicka es la estudiosa que propone hablar de guiones para la manifestación de las diversas emociones. Es decir, habría tipos de situaciones, o escenarios, que ponen en marcha un determinado pathos y son, según Eggs, el esqueleto lógico de las definiciones clásicas de las emociones. *Ibid.*, p. 16.

- London & New York, Continuum International Publishing Group, 2009.
- CHARAUDEAU, Patrick, "Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision", en *Les Émotions dans les interactions*, Christian Plantin, Marian Doury et Véronique Traverso (dirs.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 125-156.
- CHÂTEAUVERT, Jean, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1996.
- EGGS, Ekkehard, "Logos, ethos, pathos, l'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote", en *Les Émotions dans les interactions*, Christian Plantin et alii, 2000, pp. 15-31.
- DOUGLAS Peters, Joan, "Feminist Narratology Revisited: Dialogizing Gendered Rhetorics in Alias Grace", *Style*, vol. 49, núm. 3, 20, 2015, pp. 299-320. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.49.3.0299>.
- ELLESTRÖM, Lars, "Adaptation and Intermediality", *Oxford Handbooks Online*, doi: 10.1093/OXFORDHB/9780199331000.013.29, 2017.
- ELLIOTT, Kamilla, *Theorizing Adaptation*, New York, Oxford University Press, 2020.
- GAUDREULT, André & Philippe Marion, "Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité", en *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault & Thierry Groensteen (eds.), Québec/ Angoulême, Éditions Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, pp. 31-52.
- GROENSTEEN, Thierry, "Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)", en *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*, André Gaudreault & Thierry Groensteen (eds.), Québec/Angoulême, Éditions Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, pp. 273-277.
- GUTIÉRREZ Estupiñán, Raquel y Alan Paul Vergara Vallejo, "Compresión y expansión en Atonement (novela y filme)", en *Encuadres del discurso cinematográfico*, Raquel G. Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal y Miguel Sáenz (eds.), México, BUAP/ICSYH/Universidad Autónoma de Nuevo León/Editorial Universitaria UANL, 2021, pp. 13-62.
- GUTIÉRREZ Estupiñán, Raquel, "Adaptación, transmedialidad e intertextualidad en Celle que vous croyez (novela y película)", en *El ojo intermedial, I*, Jaime Villarreal, Raquel Gutiérrez Estupiñán y Miguel Sáenz Cardoza (eds.), BUAP/ICSYH/Editora Nómada Sciolibris, 2022, pp. 49-82.
- HERMAN, David et alii, "Orality", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London & New York, 2008.
- KAFALLENOS, Emma, "Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative", en *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, David Herman (ed.), Columbus, Ohio State University Press, 2002, pp. 33-65.
- MARINA, José Antonio y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Compactos Anagrama, 1999.
- MEYER, Michel, "Postface à Aristote, Rhétorique Des passions, Chapitres I à XI", Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 1989, pp. 103-151.
- MIALL, David S., "Affect and Narrative. A Model of Response to Stories", *Poetics*, núm. 17, 1988, pp. 259-272.
- PÉREZ Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la*

- adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- PLANTIN, Christian, Marianne Doury & Véronique Traverso (dirs.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- RYAN, Marie-Laure, "Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology", en *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (eds.), Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.
- SALAS MURILLO, Bértold, "De la palabra a las imágenes y los sonidos. A propósito de la versión filmica de *La isla de los hombres solos* (1974)", *Káñina*, núm. 45(2), 2021, pp. 185-211. CONSULTADO EN [HTTPS://DX.DOI.ORG/10.15517/RK.V45I2.48183](https://dx.doi.org/10.15517/RK.V45I2.48183)
- TOLAN, Fiona, Margaret Atwood. *Feminism and Fiction*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
- WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, México, Paidós, 2001.

Anexo: Tabla 2

Relato verbal	Relato audiovisual
<p>[...]</p> <p>Le dije que debería tratar de hablar una última vez con el hombre en cuestión, y apelar a sus buenos sentimientos. Y así lo hizo; pero al regresar de la entrevista –que debe haberse realizado no lejos de nuestra habitación, porque no tardó mucho– estaba más enojada que nunca. Dijo que él le había dado cinco dólares; y ella le preguntó si en eso valoraba a su hijo. Y él le dijo que no lo atraparía de esa manera, y que incluso dudaba de que el hijo fuera suyo, puesto que ella había sido tan complaciente con él, que sospechaba que también lo había sido con otros; y si lo amenazaba con hacer un escándalo, él lo negaría todo y arruinaría la poca reputación que aún pudiera quedarle, y si quería que sus problemas terminaran pronto, podía lanzarse al río y ahogarse. Ella dijo que alguna vez lo había amado de verdad, pero ya no; tiró al suelo los cinco dólares y lloró desconsoladamente durante una hora; pero me di cuenta de que luego guardó cuidadosamente los dólares, bajo la tabla suelta que había en el piso.</p> <p>[...]</p> <p>[...]; y dijo que yo era la mejor amiga que había tenido, y que pasara lo que pasara nunca se olvidaría de mí.</p>	<p>[...]</p> <p>G. –Deberías tratar de hablar una última vez con el hombre en cuestión. Apelar a sus buenos sentimientos. No puede rechazarte si tiene algo de decencia.</p> <p>[M. sale de la habitación, luego de que G. la ha ayudado a ajustarse la toca. G. arregla la cama, y se sienta a esperar. Poco después escucha los pasos de Mary (27:12), quien entra como un torbellino, con lágrimas en los ojos y expresión airada, 27:15].</p> <p>M. –Me dio cinco dólares [raccord al rostro de G.].</p> <p>–¡Cinco dólares! Eso es lo que para él vale su hijo. [27:23; tira los billetes al suelo, con gesto violento].</p> <p>–Dijo que así no lo iba yo a atrapar. [toma por detrás de la espalda de M., se ve a G. sentada en la cama].</p> <p>[Moviéndose, inquieta, con lágrimas de rabia, sorbiendo]</p> <p>–Dijo que incluso dudaba de que el hijo fuera suyo, puesto que yo había sido tan complaciente con él (27:26). Y que si lo amenazaba con hacer un escándalo, él lo negaría todo [raccord al rostro de G., espantada, 27:35]. Y arruinaría la poca reputación que aún pudiera quedarme [raccord al rostro de Mary: cierra los ojos, arruga la frente, la nariz hacia afuera, 27:40].</p> <p>–Dijo que si quería que mis problemas terminaran pronto, podía lanzarme al río y ahogarme (27:45).</p> <p>[Mary traga saliva, sorbe, cólera en la mirada, 27:50. Se sienta al lado de G., ella la rodea con su brazo derecho, le frota el hombro; con la mano izquierda tiene asida la de M.]</p> <p>M. [dolida, 28:02] –Lo amaba [mirada compasiva de G.] Yo... lo amaba en verdad (28:08).</p> <p>[G. expresa compasión mediante el abrazo; la escena está en claroscuro, no se aprecian detalles de los rostros. Después de este momento de ‘debilidad’, M. se limpia la nariz, se seca la mano con la falda y se levanta con un movimiento impulsivo].</p> <p>M. –Pero ya no [con voz enojada, 28:20].</p> <p>[...]</p> <p>M. –Grace. G. –¿Sí? M. –Estoy enojada. Estoy tan enojada. Grace, cuéntame una historia (32:34).</p>

Fuente: Elaboración Propia.

Emociones situadas. Estudio cronotópico de la miniserie

Niebla E. Reséndiz García

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

tabunerg@gmail.com

El presente capítulo se propone realizar el análisis de la miniserie para Netflix, *Alias Grace*,¹ desde una perspectiva teórica, tanto aristotélica como bajtiniana. Este punto de vista contempla los aportes de M.M. Bajtín sobre la noción de cronotopo y las reflexiones del filósofo griego en torno a las emociones. El discurso audiovisual de seis episodios y una sola temporada nos presenta la historia de una jovencita quien, como sabemos, llega de Irlanda a tierras canadienses en el siglo XIX. La historia contada por la protagonista permite escuchar sus pensamientos y ver sus recuerdos, muchas veces manipulados por ella misma.² Esto genera un contraste entre sus narraciones y lo mostrado en el audiovisual, lo que plantea interrogantes en torno a la construcción de los espacios, la impronta del tiempo y el desarrollo de la trama que, desde esta perspectiva, es posible examinar en relación con el desarrollo de las emociones. Quizá esto permita dimensionar el peso de las acusaciones en contra de la joven por el asesinato de Nancy Montgomery.

A partir de las aportaciones teóricas se busca comprender cómo la espacialidad cifra una relación estrecha con ciertas emociones, de manera que en el caso particular de la miniserie se encuentran contenidas en los cronotopos desarrollados. El orden en el que se presentará cada uno de los contenidos será el siguiente: se inicia con el desglose de la fase teórico-metodológica; en este punto se explican las dos dimensiones teóricas relevantes para el análisis. En la segunda parte se desarrolla la fase analítica, donde se han puesto a prueba las herramientas teórico-metodológicas en el objeto de estudio.

Cronotopo: multiplicidad de perspectivas (espacio + tiempo + acción)

Esta noción, que significa literalmente espacio-tiempo, es una unidad de análisis empleada para estudiar textos de acuerdo con la relación y la naturaleza de las categorías temporales y espaciales representadas. El carácter distintivo del

1. Mary Harron, *Alias Grace*, Netflix, 2017. Consultado en: <https://www.netflix.com/mx/title/80119411>

2. En los capítulos anteriores se abundó en la estrategia narrativa construida por Margaret Atwood como un dispositivo eficaz a la hora de construir la novela, y sus respectivas implicaciones en relación con efectos pathémicos y el desarrollo de su propio relato, teniendo como interlocutor ficticio a un médico de mentes, de lo cual depende un efecto en la permutación de la condena para la protagonista.

concepto, en oposición a la mayoría de los otros usos del tiempo y del espacio en el análisis literario, radica en el hecho de que ninguna de las categorías (espacio, tiempo, acción) resulta privilegiada, son completamente interdependientes. El cronotopo constituye una óptica para leer textos, a manera de rayos X, en relación con las fuerzas que actúan en el sistema cultural del que surgen.³ La conexión entre el cronotopo y los términos heteroglosia, dialogismo y polifonía (también planteados en la teoría bajtiniana) radica en que, como sujetos, estamos situados en un espacio-tiempo particular que nos dota, a cada uno, de una perspectiva única. Esta perspectiva a su vez se multiplica por el número de participantes, es decir, en otras perspectivas ubicadas en un contexto compartido. De esta manera, es posible dar cuenta de una multiplicidad de verdades y de una gran variedad de experiencias emergidas de la situación vivida. Por lo tanto, esta categoría conserva en esencia la cualidad plural, diversa y múltiple a la que se ha aludido en los conceptos también propuestos por Bajtín. En la heteroglosia prevalece la pluralidad del lenguaje; en el dialogismo existe una multiplicidad de posturas de sentido y en la polifonía hay una diversidad de voces. Frente a esta cualidad, Arán expresa que:

[...] un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. Y decimos imaginario, siguiendo a Castoriadis (1999), como esa capacidad para definir un orden del mundo y producir visiones totalizadoras significativas de la experiencia humana. Por el momento, me inclino a pensar que las cronotopías reales son configuraciones discursivas culturales y, como tales, son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos.⁴

La noción cronotopo permite el análisis de discursos que refractan la asimilación de la conciencia cultural. Este término también fue puesto a prueba por Bajtín en el discurso novelístico y, según Vice, puede definirse como una forma de medir la articulación del tiempo-espacio histórico real y sus personajes. Asimismo, queda claro que el alcance del concepto consiste en explicar cómo los textos establecen relaciones con sus respectivos contextos sociales y políticos.⁵ Sue Vice precisa que el cronotopo opera en tres niveles distintos: primero, como medio por el cual un texto representa la historia. Segundo, como relación entre las imágenes del tiempo y del espacio en la novela, a partir de la cual debe construirse cualquier representación de la historia. Y tercero, como forma de discutir las propiedades formales del texto en sí mismo, su trama, su narrador y su relación con otros textos.⁶

3. Michael Holquist, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, 1981, p. 425.

4. Olga Arán Pampa, *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, 2016, p. 140.

5. Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, 1997, p. 201.

6. *Ibid.*, pp. 201-202.

El cronotopo bajtiniano surge de las ideas de Einstein relacionadas con la teoría de la relatividad, que había puesto de relieve la naturaleza no absoluta ni universal del tiempo y del espacio debido a su mutua dependencia.⁷ Para Bajtín esta noción significa “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.⁸ Es en el espacio donde se revelan los elementos del tiempo y, mediante el tiempo, el espacio es comprendido y dimensionado. Además, en su obra *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica* (1989) se precisa que no solamente en la literatura, sino en el arte en general, es posible dar cuenta de dicha inseparabilidad, agregando que estos elementos están siempre matizados desde determinada perspectiva emotivo-valorativa.⁹

Desde este punto de vista, a partir de su estudio del cronotopo en la novela, Bajtín expone en sus ensayos algunos cronotopos sobresalientes, que serán explicados en la Tabla 1, y cuya síntesis puede ser de utilidad para quienes puedan interesarse en emprender análisis de esta naturaleza, en función de múltiples y variados objetos de estudio:

Tabla 1. Tipología del cronotopo según Bajtín¹⁰

Cronotopo del encuentro y del camino	De acuerdo con Bajtín, el cronotopo del encuentro está estrechamente ligado al del camino debido a que “en la novela, los encuentros tienen lugar en el camino”. ¹¹ Es en el camino, exactamente en el mismo punto espacial y temporal, que se intersectan todo tipo de personas (de todos los tipos y niveles sociales, de todas las religiones, nacionalidades, edades, etc.). En él es posible que se den encuentros entre personajes que se encuentran distantes por la jerarquía social. El cronotopo del camino y del encuentro es el punto donde se consuman y entrelazan los acontecimientos. De ahí que el cronotopo debe entenderse como el entrelazamiento del tiempo, del espacio y de la acción. Siguiendo a Bajtín, “el tiempo parece aquí verse en el espacio y correr por él (formando caminos)”. ¹² Es por lo anterior que podemos comprender metáforas del tipo: “los caminos de la vida”; “empezar un nuevo camino”, etc.
--------------------------------------	--

7. Olga Arán Pampa, *op. cit.*, p. 138.

8. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” [1937-1938], en *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus, 1989, pp. 237-407.

9. *Ibid.*, p. 393.

10. *Ibid.*, pp. 394-402.

11. *Ibid.*, p. 394.

12. *Idem.*

Cronotopo del castillo	<p>El cronotopo del castillo tendrá la particularidad de estar empapado del tiempo histórico. Por lo tanto, será el lugar donde habiten figuras históricas del pasado, debido a esto, este espacio poseerá las huellas que los siglos y las diversas generaciones han dejado en sus distintas partes, en su ambiente, en los archivos familiares, en sus relaciones dinásticas, etc. Es en este cronotopo donde, de acuerdo con Bajtín, “las leyendas y las tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores”.¹³ De esta manera, este cronotopo estará viendo hacia el pasado del cual procede.</p>
Cronotopo del salón recibidor	<p>Se entiende el cronotopo del salón recibidor como ese en el cual se producen determinados encuentros que ya no poseen el elemento casual que tienen los encuentros del camino. Es en este cronotopo donde se generan los nudos argumentales de la novela y donde con frecuencia se llevan a cabo los desenlaces. Algo muy importante que ocurre aquí es la presencia de diálogos en los cuales son revelados los caracteres, las ideas y las pasiones de los héroes.¹⁴ En su estudio, Bajtín expone que es en este cronotopo donde “se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias; empiezan y se hunden las carreras; se dirigen los destinos de la alta política y de las finanzas; se decide el éxito o el fracaso de un proyecto legislativo [...] y finalmente, en él se revela, en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero”.¹⁵ El principal elemento del cronotopo del salón recibidor será la intersección de las esferas pública y privada. Es decir, aquí se dará cuenta de la intriga privada, de alcoba, y de la pública, tanto la política como la financiera. Dicho de otro modo, se revelará tanto “el secreto de estado con el secreto de alcoba”.¹⁶</p>

13. *Ibid.*, p. 396.

14. *Ibid.*, p. 397.

15. *Idem.*

16. *Idem.*

Cronotopo de la ciudad provinciana	Otro de los cronotopos que Bajtín explica en sus ensayos <i>Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica</i> (1989) es el de la ciudad provinciana. Con respecto a este, el teórico especifica que tiene la peculiaridad en su elemento temporal de ser cíclico, es decir, que se hace presente una repetición de lo corriente. Por lo anterior, el tiempo carecerá de curso histórico progresivo y cada día se llevarán a cabo los mismos hechos, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. De acuerdo con Bajtín, "los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de la pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc." ¹⁷ Debido a su cualidad cíclica, suele utilizarse como trasfondo contrastante a las series temporales vitales y enérgicas.
Cronotopo del umbral	Con respecto al cronotopo del umbral, se explica que se encuentra fuertemente ligado al cronotopo de la crisis y al de la ruptura vital. El autor ruso expone que este tipo de cronotopo, en el caso específico de la literatura, es siempre metafórico y simbólico. En este se llevarán a cabo acontecimientos relacionados con el momento de la toma de decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). Bajtín pone como ejemplo particular las novelas de Dostoievski y muestra cómo es en este cronotopo (y los contiguos a él) donde se presentan las acciones principales de las crisis, las caídas, las regeneraciones, los aciertos y las decisiones que determinan toda la vida del hombre. De acuerdo con el autor "el tiempo es en ese cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico". ¹⁸

Fuente: Elaboración propia.

Vale subrayar que los cronotopos expuestos en la Tabla 1 tienen en su composición tres elementos fundamentales: el tiempo, el espacio y la acción. Se entiende que no todo espacio-tiempo es un cronotopo, pues es indispensable que exista en él un acontecimiento o una serie de acontecimientos que motiven la evolución argumental. Bajtín explica que los cronotopos "son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento".¹⁹ El filósofo ruso expone en sus notas finales que, en su obra, ha

17. *Ibid.*, p. 398.

18. *Ibid.*, p. 399.

19. *Ibid.*, p. 400.

contemplado una parte de los grandes cronotopos, dejando claro que cada uno de ellos puede incluir más cronotopos; ya que cada motivo puede tener el suyo de manera particular.²⁰

En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás [...] los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados [...] el carácter general de esas interrelaciones es dialogístico [...]. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundos son también cronotópicos.²¹

Con base en el bagaje teórico expuesto, es evidente cierta característica dialógica de los cronotopos y su conexión con el mundo fuera de la obra.

El cronotopo cinematográfico

De acuerdo con Martin Flanagan, en un estudio sobre el cine hollywoodense, “El cronotopo es un dispositivo no solo para analizar los métodos de construcción narrativa, sino también para medir la relación entre texto y lector; cómo el mundo del lector ‘crea el texto’ y cómo el texto completa el circuito dialógico retroalimentando el mundo del lector”.²² El estudio del cronotopo en el cine tiene ventajas que se expresan en la siguiente cita:

El término “cronotopo” de Bajtín se traduce como “tiempo-espacio”, en este sentido es posible afirmar que el cine es la forma de arte que mejor expresa la actividad cronotópica.²³ Lo anterior debido a que los procesos de transmisión y recepción del cine se centran en la manipulación del tiempo y el espacio; en un lugar y un momento concretos se desarrolla una representación visual de la realidad espacial a unos 24 fotogramas por segundo, proyectada en una pantalla con parámetros espaciales definidos. El cine se distingue de otras formas de expresión, como la novela o la pintura, por su capacidad para mostrar los cambios espaciales a lo largo del tiempo, por su capacidad para representar el movimiento de manera figurativa.²⁴

20. *Ibid.*, p. 402.

21. *Ibid.*, pp. 402-403.

22. Traducción propia, el texto original está en inglés. Martin Flanagan, *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, EE.UU., Palgrave Macmillan, 2009, p. 55.

23. Traducción propia, el texto original está en inglés. *Ibid.*, p. 56.

24. Traducción propia, el texto original está en inglés. *Idem.*

Como ha quedado enunciado, el cine es una forma discursiva que logra proyectar de manera propia la representación del tiempo y del espacio. Esta característica genera una cercanía entre la diégesis y el espectador, cierta proximidad causante de ilusión de realidad. En *Alias Grace* (2017), mediante el recurso de los mapas, se recrea el desplazamiento espacial de los personajes conforme a la diégesis y también se establece una relación lógica temporal entre las acciones mostradas en pantalla. Por otro lado, otro factor que favorece la presencia de cronotopos en el cine es el establecimiento preciso de los espacios donde se desarrollan las acciones más importantes del relato. Como se observó en la sección anterior, el cronotopo se compone del entrelazamiento espaciotemporal y la acción; por lo que es posible localizar cronotopos de distinta naturaleza, pues existen acciones diferenciadas por su anclaje a determinados espacios y tiempos. En este sentido, y retomando las palabras de Flanagan:

Los cronotopos no solo vinculan partes dispares del material narrativo y desempeñan un papel en la forma en que experimentamos el texto, sino que proporcionan el “terreno esencial para la exposición, la representatividad de los acontecimientos”. Sin cronotopos no habría narrativa, ya que hacen posible la combinación de coordenadas temporales y espaciales que hacen que los acontecimientos narrativos sean “visibles... [y] concretos, que tomen carne, que la sangre corra por sus venas”.²⁵

Por lo anterior, vale reiterar que el objetivo del presente estudio es explicar las emociones situadas en algunos cronotopos desarrollados en la miniserie *Alias Grace* (2017). En la siguiente sección se expondrá la teoría básica de las emociones desde la perspectiva de los pensamientos de Aristóteles con la finalidad de comprender el panorama conceptual de esta vertiente teórica.

Emociones: una aproximación teórica desde la perspectiva aristotélica

Desde el punto de vista aristotélico, las emociones son explicadas como “aquellos sentimientos que hacen que la condición de un individuo se transforme a tal grado que su juicio quede afectado, y que van acompañados de placer o dolor”.²⁶ De esta manera y, concordando con Belli, Harré e Iñiguez, las emociones:

Corresponden a experiencias corporales naturales que las personas recubren de lenguaje para expresarlas, siendo considerada esa expresión como irracional y subjetiva. Es decir, primero sentimos en el cuerpo lo que más tarde sale por nuestras bocas en forma de un discurso que, en cierto modo, se opone a la razón. De las emociones también se dice que se gestan en el inconsciente y no en la voluntad,

25. Traducción propia, el texto original está en inglés. *Ibid.*, p. 58.

26. Aristóteles, *Retórica*, Q. Racionero (trad.), Madrid, Gredos, 1994, p. 1378.

que son más espontáneas que artificiales, que son más sentidas que pensadas.²⁷

Se entiende que las emociones son somáticas en el cuerpo y son reconocidas en el otro a través de una interpretación que damos sobre su lenguaje (ya sea expresado verbalmente o de cualquier otra manera). Además, se les han adjudicado diez propiedades que serán descritas en seguida: se dice que generan una sensación particular de aparición súbita y momentánea, es decir, se trata de mecanismos de reacción rápida y automática ante determinadas situaciones. Por lo tanto, se trata de sensaciones imprevisibles, de corta duración y detonadas a partir de un estado cognitivo. Las emociones son motivadas por algo: una persona siente ira hacia un objeto determinado y sin la existencia de ese algo no se movería dicha emoción. Otra de las propiedades de las emociones se refiere a que producen cambios fisiológicos en el individuo que las experimenta. Aristóteles expone tal cualidad de la siguiente manera:

(...) Por ejemplo encolerizarse o atemorizarse consiste en que el corazón se mueve de tal manera, discurrir en otro tanto, ya respecto de este órgano ya respecto a cualquier otro y, en fin, algunas de estas afecciones acaecen en virtud del desplazamiento de los órganos movidos, mientras otras acaecen en virtud de una alteración de los mismos (cuáles y cómo, es otro asunto), pues bien, afirmar con todo y con eso, que es el alma quien se irrita, sería algo como afirmar que es el alma la que teje o edifica. Mejor sería, en realidad, no decir que es el alma quien se compadece, aprende o discurre, sino el hombre en virtud del alma. Esto no significa, en cualquier caso, que el movimiento se dé en ella, sino que unas veces termina en ella y otras se origina en ella: por ejemplo, la sensación se origina en los objetos correspondientes mientras que la evocación se origina en el alma y termina en los movimientos o vestigios existentes en los órganos sensoriales. Por tanto, el alma es el medio o el instrumento que nos sirve a los seres humanos para hacer algo o para sentir algo; es así como las emociones en tanto que movimientos que se producen en el alma, unas veces se desarrollan hasta el alma y otras veces desde aquella, lo que no debe entenderse como si el movimiento existiese en el alma; estas emociones se dan conjuntamente.²⁸

De acuerdo con el filósofo estagirita, las emociones poseen expresiones fisiológicas y fisiognómicas particulares y nos mueven a determinados comportamientos que mantienen coherencia, produciendo, de este modo, ya sea placer,

27. Simone Belli, R. Harré, L. Iñiguez, "Emociones y discurso: una mirada a la narrativa científica de la construcción social al amor", *Prisma social. Revista de ciencias sociales*, 4,1-45, 2010, p. 3.

28. Aristóteles, *Acerca del alma (De anima)*, M. D. Boeri (trad.), Buenos Aires, Argentina, Colihue clásica, 2010, p. 57.

ya sea dolor.²⁹ Es posible identificar una categorización taxonómica de las emociones. En la Tabla 2 se presentan cada una y su respectiva oposición:

Tabla 2. Clasificación de las emociones según Aristóteles

La ira: Aristóteles expone que "(...) la ira oye, pero, a causa del acaloramiento y de su naturaleza precipitada, no escucha lo que se le ordena, y se lanza la venganza. La razón en efecto o la imaginación le indican que se le hace un ultraje o un desprecio, y ella, como concluyendo que debe luchar contra esto, al punto se irrita". ³⁰ La persona que siente ira experimenta cierto placer al imaginar una serie de venganzas en contra del objeto que la generó.	La calma: Por otro lado, la calma es lo opuesto a la ira y esta es explicada en palabras del filósofo como: "(...) un apaciguamiento y pacificación de la ira. En este caso si los hombres se encolerizan contra quienes los desprecian y el desprecio es voluntario, es evidente que con los que no hacen nada de esto, o lo hacen o parecen hacerlo involuntariamente, se permanece en calma". ³¹
El amor: Para este pensador el amor se trata de una emoción que nos mueve a desear para alguien lo que consideramos bueno. Es amigo quien se alegra de nuestros bienes y se entristece con nuestras penas. Por lo anterior: "[...] son amigos aquellos que tienen por buenas o malas las mismas cosas y por amigos y enemigos a las mismas personas; pues es forzoso querer para los amigos lo mismo que para uno, de manera que aquel que quiere para otro lo mismo que para sí pone con ellos de manifiesto que es amigo suyo". ³²	El odio: La enemistad y el odio son lo opuesto al amor. La ira, la vejación y la sospecha son las causas que las producen.
El temor: Se temen las cosas temibles, aquellas que producen males; por eso el miedo es entendido como la expectación del mal; aquellas cosas que se temen son la infamia, la pobreza, la enfermedad, la falta de amigos, la muerte; el valiente le teme a estas cosas, porque el no hacerlo se considera vergonzoso; por ejemplo, a la infamia, el que la teme es honrado y decente, no temerlas es una desvergüenza. ³³	La confianza: Para Aristóteles la confianza es lo opuesto al temor; "Da confianza, así pues, el que las desgracias estén lejos y los medios de salvación cerca; el que existan remedios y se disponga de recursos, sean estos muchos o grandes o ambas cosas a la vez; el no haber sido víctima de injusticia ni tampoco haberla cometido; el no tener en general antagonistas o el que éstos no tengan capacidad de hacernos daño o, en caso de que la tengan, sean amigos o nos hayan hecho algún beneficio o lo hayan recibido de nosotros". ³⁴

29. Joaquín Guerrero Muñoz, "Personalidad, experiencia y conocimiento emocional", en *Humanidades para un siglo incierto*, Jareño J. y García Olmo M. A. (eds.), Fundación Universitaria San Antonio, Murcia, 2003, pp. 300-302.

30. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Editorial Gredos, 2010a, pp. 196-197.

31. Aristóteles, *Retórica*, México, UNAM, 2010b, p. 705.

32. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, pp. 710-711.

33. Aristóteles, *op. cit.*, 2010a, pp. 87-88.

34. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, p. 721

<p>La vergüenza: La vergüenza es un cierto pesar o turbación que es relativa a vicios presentes, pasados o futuros, cuya existencia y práctica, trae consigo una pérdida en la reputación y la desvergüenza es el desprecio o la insensibilidad ante los mismos vicios; por lo tanto avergüenzan todos los vicios que son vergonzosos, sea para uno mismo o para los más cercanos; algunas cosas que pueden propiciar la vergüenza son: la cobardía, la injusticia, el desenfreno, las ganancias ruines o vergonzosas, la codicia y la mezquindad, la mendicidad, el elogiar, la falta de éxito; además también son signos de vergüenza la adulación que se hace a los otros.³⁵</p>	<p>La desvergüenza: El que no considera la opinión de nadie es desvergonzado, pero aquel que hace caso, por igual, de todos es tímido, y aquel que considera la opinión de la gente buena es reservado.³⁶ En la Magna moralia, se dice que "(...) tiene que ver con las acciones y las palabras (...) este no dirá ni hará cualquier cosa en cualquier momento (como el desvergonzado), ni evitará hacerlo completamente y en toda ocasión (como el tímido), sino que hará lo que conviene, donde conviene y cuando conviene".³⁷</p>
<p>La compasión: Se es compasivo, si se estima que existen personas honradas de sentir esta pasión o emoción, porque no todas las personas sufren daños que puedan causar compasión por ellos; además, cuando se recuerda que a uno mismo o a los suyos le han acontecido cosas de la misma naturaleza o les puedan llegar a suceder.³⁸ Según Campeggiani: "La emoción de la compasión muestra una tendencia aptitudinal a compartir el sufrimiento de otros, cuándo este sufrimiento es inmerecido";³⁹ esta por lo general es caracterizada por un dolor de parte de quien percibe en el otro una injusticia.</p>	<p>La indignación: Lo contrario a la compasión, es la indignación; esta se produce o es similar al pesar que se experimenta por los males o las desgracias de las otras personas, y mucho más si son inmerecidas, esta emoción o pasión, es muy parecida a lo que se siente por los éxitos inmerecidos de los otros. Para Aristóteles, ambas pasiones son propias de las personas honestas, porque es tan propio de los buenos entristecerse y sentir compasión por los que sufren un mal sin merecerlo, como indignarse contra los que son inmerecidamente felices.⁴⁰ Se siente compasión frente a desgracias inmerecidas, mientras nos indignamos ante una suerte inmerecida.</p>
<p>La envidia: "(...) son envidiosos los que poco les falta para tenerlo todo (razón por la cual los que realizan grandes cosas y los afortunados son más envidiosos), ya que piensan que todos quieren arrebatárselo lo que es suyo. Asimismo, los que gozan de una destacada reputación de algo, y especialmente en sabiduría o felicidad. Como también son más envidiosos los que ambicionan honores que los que no los ambicionan. Y los sabios sólo en apariencia, pues éstos ambicionan lo que concierne a la sabiduría".⁴¹</p>	<p>La emulación: Aristóteles propone una diferenciación entre la emulación y la envidia: "(...) la emulación es propia de hombres honrados, mientras que la envidia es inmoral y propia de inmorales, pues así como, mediante la emulación, se preparan los unos a lograr los bienes, los otros, en cambio buscan con la envidia que no los consiga el prójimo, resulta entonces necesario que sean propensos a la emulación los que a sí mismos se consideran merecedores de bienes que no poseen, pero que les sería posible conseguir, dado que nadie aspira a lo que se muestra como imposible".⁴²</p>

Fuente: Elaboración propia.

Como puede apreciarse en la Tabla 2, cada una de las emociones es explicada a partir de reacciones ante determinados estímulos. Según expone Pinedo y

35. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, pp. 723-724.

36. Aristóteles, *Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, 2011a, p. 87.

37. Aristóteles, *Magna Moralia*, Madrid, Editorial Gredos, 2011b, pp. 168-169.

38. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, p. 734.

39. Campeggiani Pia, "Iguales en las necesidades: instituciones aristotélicas sobre el sentimiento de indignación", *Ágora-Papeles de Filosofía*, 33 (2), 2014, p. 189.

40. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, pp. 737-738.

41. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, p. 744.

42. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, pp. 747-748.

Yáñez: “las emociones parecen tener un dominio sobre nuestra mente y comportamiento, de tal manera que podemos experimentarlas como reacciones que están por fuera de nuestro control”.⁴³ Con lo anterior surge el debate acerca de si las emociones se oponen a la razón. Desde la perspectiva aristotélica es posible dar cuenta de que no existe dicha separación, pues, para el filósofo, las emociones se encuentran interconectadas con determinadas creencias y juicios que conllevan una evaluación. Es posible evaluar ciertos gestos y crear juicios a partir de la valoración. Por ejemplo, si percibimos en el otro una mirada y una sonrisa amigable, es posible interpretar cognitivamente cierta calidez o cercanía interpersonal. Lo anterior se debe a que esa sonrisa y esa mirada son evaluadas como gestos de afecto.⁴⁴ El pensamiento de Aristóteles parece sostener que las emociones son formas de consciencia intencional dirigidas hacia un objeto, lo que implica que el objeto figure de acuerdo con la perspectiva de cada persona. La ira, por ejemplo, no simplemente constituye una reacción en el cuerpo que produce calor intenso y ojos desorbitados; para identificarla plenamente se ha de mencionar el objeto al que va dirigida y por qué. “Cuando hacemos esto, caracterizamos el objeto tal como lo ve la persona que siente la emoción, tanto si esa visión es correcta como si no: mi cólera depende del modo como yo te veo y veo lo que has hecho, no del modo como tú eres realmente o de lo que tú realmente has hecho”.⁴⁵

Emociones situadas en cronotopos, caso *Alias Grace* (2017)

Una vez establecido el tejido teórico anterior, es posible dar paso a la exposición del análisis de la miniserie *Alias Grace* (2017). Uno de los elementos principales de este análisis es la identificación de un cronotopo primordial a lo largo de la obra audiovisual. Se trata del cronotopo de la casa, que se hace presente desde el primer capítulo (cuando Grace llega a trabajar a la casa de la familia Parkinson). Debe precisarse en este punto que, en cuanto a las acciones de la protagonista en dicha espacialidad, se trata de tareas llevadas a cabo por la servidumbre. Es decir, este cronotopo se asocia a las diversas situaciones relacionadas con los sirvientes y sus emociones situadas en casas señoriales. La dimensión espaciotemporal, argumental, depende de las emociones de los sirvientes y no de otros.

Dentro de estas casas están la cocina, la habitación, el sótano y la lavandería (tanto de la casa Parkinson como de la casa Kinneear). En cada uno de los espacios se identificaron emociones configuradas de manera distintiva:

- a) En cuanto a los cronotopos de la casa Parkinson, se trata de tres espacialidades interiores. Con relación con el primer cronotopo, el de la

43. Iván A. Pinedo C. y Jaime Yáñez, “Las emociones: una breve historia en su marco filosófico y cultural en la Antigüedad”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, diciembre 2018, p. 18.

44. *Ibid.*, p. 21.

45. Martha Nussbaum, *La terapia del deseo: teoría y práctica en la época helenística*, Barcelona, España, Paidós, 2003, p. 113.

cocina, es posible percibir en el episodio II de la miniserie una atmósfera que irradia calma entre la servidumbre. La cocina es un espacio donde casi siempre –su dimensión temporal es efímera– se genera un ambiente cálido y maternal. En la cocina es donde se llevan a cabo reuniones y diversas celebraciones relacionadas con emociones como el amor y la amistad de manera momentánea. En la cocina, Jeremiah lleva a cabo la venta de diversos artículos que llaman la atención de las sirvientas (escena localizada en los min. 10:42-12:04 del capítulo II de la miniserie).⁴⁶ La interacción entre los diversos personajes en la cocina denota diversión y emociones positivas como el amor; se trata de una emoción que nos hace sentir cómodos con las personas que comparten nuestros valores, aunque sea por poco tiempo. Los amigos se caracterizan en función de que consideran buenas las mismas cosas y tienen por enemigos o amigos a las mismas personas.⁴⁷ Entre la servidumbre de la casa Parkinson existen estos lazos, elementos clave en momentos como la venta de los productos de Jeremiah y la cena navideña mostrada en el capítulo II de la miniserie. En esta última escena, ubicada entre los min. 20:16-20:42 del segundo episodio, todos participan de manera armónica en la celebración navideña, cantan juntos y cenan en un ambiente amistoso. El tiempo de este cronotopo es, por ende, limitado, efímero, prevaleciendo la dimensión temporal como un recuerdo singular en el relato de la protagonista.

b) En cuanto al cronotopo de la habitación, también en la casa del Parkinson, es posible identificar emociones oscilantes. De hecho, a lo largo de la miniserie se presentan acontecimientos ubicados específicamente en una cama y que carecen de un ambiente pacífico. Es en una cama donde se vive la enfermedad y la muerte de la madre de Grace, o también es en una cama donde su padre intenta violarla y donde Grace intenta matarlo mientras este personaje duerme. Las emociones situadas en dicha espacialidad tienen estrecha relación con la ira, el dolor y con el temor; y, como expone Aristóteles, se trata de aquella emoción relacionada con la expectación del mal.⁴⁸ Así, reflexionando en lo que es posible vivir en nuestro lecho, podemos decir que es ahí donde, en varias ocasiones –la dimensión temporal es de carácter persistente, evolutiva y cambiante–, se suscitan sufrimiento, pena y dolor. Es ahí donde tenemos pesadillas y donde se confrontan nuestros pensamientos negativos, de culpa o de arrepentimiento. Al llegar a la casa Parkinson, las situaciones que vive Grace en la habitación cambian de manera positiva, pues, al compartir su cuarto de dormir con Mary Whitney, se generan lazos de amistad;⁴⁹

46. Como se observó en el primer capítulo de este volumen, el personaje genera atmósferas festivas momentáneas; pero, desde el enfoque del cronotopo, en la cocina ocurren otras cosas, como se verá enseguida.

47. Aristóteles, *op. cit.*, 2010b, pp. 710-711.

48. Aristóteles, *op. cit.*, 2010a, pp. 87-88.

49. La compleja relación de amistad fue analizada ampliamente en el capítulo anterior, por lo que

comparten consejos y confidencias recurrentes. En la habitación sucede casualmente la primera menstruación de Grace y Mary la ayuda ante la nueva situación –se abre una nueva dimensión temporal, cíclica–. Además, ya que comparten la cama, se despliegan conversaciones íntimas e incluso un intercambio de regalos, que denotan amor y amistad recíproca. Sin embargo, esta atmósfera temporal de confianza da pie a que se vivan emociones de temor, pues es justamente en la habitación donde Mary comparte con Grace su estado de embarazo y que el padre de su hijo nonato se niega a hacerse responsable. Esta situación desemboca en un aborto mal practicado que lleva a la muerte a Mary. En este sentido, el sufrimiento, el dolor y el temor se encuentran contenidos de manera cíclica en este cronotopo. Grace vive nuevamente lo que pasó con su madre, pues presencia cómo Mary sufría dolores terribles mientras se desangraba. Aunado a lo anterior, una vez muerta Mary, se vive la manipulación de su cuerpo y todo el proceso de limpieza de la habitación. La atmósfera que alguna vez estuvo llena de amor y de confianza se torna fúnebre y triste. Estas emociones llevan a Grace a experimentar una especie de disociación, ya que se desmaya y despierta creyendo que es Mary. Vemos en este caso que las emociones se manifiestan en su cuerpo, provocando una serie de alteraciones de su realidad, pues la existencia de Mary es puesta en duda. Aquí debe añadirse que, mientras Grace se encuentra desmayada e inconsciente en la cama, el resto de las sirvientas la cuidan, le cantan y procuran. Esto evidencia que, a pesar de la presencia de emociones negativas, persiste el brillo de la amistad y el amor. Así, se mantiene en la habitación de la casa de la familia Parkinson la presencia dominante de emociones positivas cuya evolución genera contrastes temporales sobresalientes, en un cronotopo en apariencia reducido.

c) Un tercer cronotopo lo constituye la lavandería de la casa de la familia Parkinson. En el episodio II de la miniserie, el espacio dedicado a la limpieza padece la misma evolución emocional de la habitación. A partir de la llegada de Grace a la casa, se despliegan emociones positivas en el sitio. Lo anterior debido a que la lavandería se constituye como un lugar donde, en varias ocasiones, comparte su intimidad con Mary, y donde se proyecta su amor y amistad a través de juegos y conversaciones. En este mismo episodio las circunstancias parecen provocar un cambio drástico en las emociones vividas, configurando la transformación del cronotopo. Lo anterior sucede al contrastar dos escenas principales: la primera muestra a las amigas divirtiéndose, mientras lavan; y la segunda, Grace se encuentra solitaria lavando las sábanas con la sangre de Mary después de su trágico fallecimiento. Este contraste provoca que, en este cronotopo y en el anterior, cohabiten emociones contrarias motivadas por las circunstancias desarrolladas en el relato de la protagonista (Figura 1).

ahora se presenta su revisión en relación directa con el cronotopo de la habitación, como un efecto de contraste con habitaciones posteriores en el desarrollo de la trama.

Figura 1

Fuente: Mary Harron, *Alias Grace*, Netflix, 2017.

d) Con respecto de los cronotopos vinculados a la casa Kinneer, se distinguen de los anteriores por no comprender emociones positivas. Como se verá en seguida, una vez que Grace llega a la casa Kinneer, un ambiente muy distinto la recibe; pues en esta mansión las emociones como el odio, la ira, el temor y la envidia comienzan a dominar cada situación en la que se ve involucrada. En primer lugar, el espacio vuelve a ser un sitio relevante, pues es en la cocina de la casa donde Grace convive con los otros dos trabajadores: Nancy y McDermott. Sin embargo, la cocina se convierte en un lugar gobernado por la lucha de poder. Lo anterior se desarrolla en los capítulos III, IV y V, desde el momento en el que Grace ingresa como empleada doméstica y la trama genera tensión con base

en los celos entre los personajes. La emoción de celos aparece sobre todo por parte de Nancy, quien es la amante del dueño de la casa y quien se toma ciertas libertades como si fuera la patrona, tanto de Grace como de McDermott. La nueva situación provoca que el sirviente sienta y exprese odio hacia Nancy, debido a sus tratos tiranos sin ser una patrona legítima. Ahí mismo, Grace conoce a McDermott, quien intenta seducirla al punto de llegar a ofenderla. Recordemos que la construcción de este cronotopo depende del relato de Grace y su dimensionamiento audiovisual es relativo y parcial a su punto de vista. La versión del sirviente es dimensionada audiovisualmente junto con la de Grace, de modo que el espacio es construido desde, al menos, dos puntos de vista.

En el episodio iv Nancy comienza a girar órdenes a Grace y a ejercer el poder que tiene en toda la casa. Es así como inaugura una serie de enfrentamientos entre ambas; y a esto debe agregarse que McDermott envenena constantemente la mente de Grace, logrando que desarrolle odio hacia Nancy (Figura 2).

En los episodios v y vi las emociones se tornan más intensas debido a que Nancy despidе a Grace. Este despido, combinado con el odio de McDermott, conlleva a que se planifique el asesinato. Las emociones como la ira y el odio se agudizan hasta desembocar en la ejecución del plan. Así, Nancy es atacada en la cocina y arrastrada a lo largo del piso hasta ser arrojada en el sótano. Las emociones desarrolladas en la cocina de la casa Kinnear contrastan de forma drástica con las desplegadas en la cocina de la familia Parkinson; en la primera no hay emoción alguna como el amor y la confianza, al contrario, reinan el odio, la envidia y la ira. Lo anterior implica decadencia en el personaje de Grace con base en su participación en acciones que la conducirán a la prisión.

Debe mencionarse también que en la habitación de la casa Kinnear, donde duerme Grace, impera el temor debido a pesadillas y el advenimiento de una tormenta nocturna, símbolo crucial para el desarrollo de la trama (Figura 3).

Además, en el episodio iv se muestra cinematográficamente una de las pesadillas de Grace: tres ángeles decapitados con prendas de vestir cubiertas de sangre, colgando de un árbol. Así que, analizando los acontecimientos y las emociones detonadas, es posible advertir que, en este cuarto, el cronotopo es un abismo o es tan amplio como las emociones desplegadas y que, audiovisualmente, se muestran solapadas en torno a la participación de Grace en el asesinato.

La presencia de emociones negativas sella los hechos ocurridos en la casa Kinnear y todo culmina en el sótano. Este lugar sombrío es el escenario donde Nancy será ahorcada con el pañuelo de Grace y donde yacerán los cadáveres, tanto de Nancy como del señor Kinnear. Emociones como la ira y el temor toman presencia aquí, evidenciando que en la casa Kinnear jamás habrá emociones positivas, ni similares a las vividas en la casa de la familia Parkinson. Esto contribuye a que se perciba la decadencia del personaje de Grace a través de los espacios vividos, habitados y contruidos por las emociones que ella misma cuenta y cuya versión audiovisual se intensifica a través de contrastes, giros y puntos de vista implicados, aludiendo a las declaraciones posteriores,

que hicieron como inculpados, donde tales emociones fueron posteriormente registradas: inocencia, culpabilidad, remordimiento, vergüenza; amor, esperanza, amistad, etcétera.

Figura 2



Fuente: Mary Harron, *Alias Grace*, Netflix, 2017.

Figura 3



Fuente: Mary Harron, *Alias Grace*, Netflix, 2017.

Cierre

A lo largo del análisis desarrollado es notorio que los sitios tienen la peculiaridad de ser esferas femeninas donde se desarrollan situaciones y emociones relacionadas con la mujer. Grace, al ser la protagonista de la serie, vive experiencias tales como un intento de violación, su primera menstruación, el acoso por parte de su padre, del hijo de la señora Parkinson, así como por parte de McDermott. Sin embargo, también experimenta el amor, la amistad y la ilusión (sobre todo en la casa de la familia Parkinson). Los cronotopos analizados fueron elegidos debido a que en estos “entretejidos espaciotemporales” se desenvuelven situaciones relevantes para el relato. Gracias a los nudos narrativos hay avance y desarrollo de la trama; cada nudo, cada fase, transcurre en una situación emocional acentuada y construida en espacios, tiempos y momentos específicos.

En otras palabras, con base en el análisis de los cronotopos y las emociones implicadas, es posible advertir una perspectiva de la evolución para la protagonista, justo a partir del contraste, la correlación y evolución de sus emociones. Esta evolución tiene la característica de ir decayendo hasta llegar a la anulación de emociones constructivas, justo en los espacios donde participa (directa o indirectamente) de diversas acciones atroces. Las emociones articuladas al espacio de la casa de la familia Parkinson no están presentes en la casa Kinneer; mientras que en la casa Kinneer, las emociones negativas se agudizan gradualmente conforme el paso de los acontecimientos. Cada cronotopo presenta un acento, ya sea en el tiempo, en el espacio o en el desarrollo de la trama. Es difícil discernir el peso específico de cada emoción situada a partir de cada acento. En este trabajo solo ha sido posible avanzar en la relación problemática acerca del cronotopo y las emociones como parte de su desarrollo. La narración audiovisual implica que algunas emociones parezcan detenerse como prisioneras en los espacios, tema que se analizará en el siguiente capítulo, de manera que parece imposible removerlas; otras cambian, evolucionan, por lo que resulta necesario recordarlas y comparar las diversas situaciones, aunque se trate de habitaciones similares (recámaras, cocinas, lavanderías, casas enteras y sótano). Por último, el relato de la protagonista genera cronotopos conforme el tejido de la trama, haciendo que la construcción dependa directamente de los nudos argumentales y de su punto de vista, lo cual resulta sumamente inquietante.

Bibliografía

- ARÁN Pampa, Olga, *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, 2016.
- ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea. Ética eudemia*, J. Palli Bonet (trad.), Madrid, Gredos, 1985.
- _____, *Retórica*, Q. Racionero (trad.), Madrid, Gredos, 1994.
- _____, Fedro, en *Diálogos*, Madrid, España, Gredos, 1988.
- _____, *Acerca del alma (De anima)*, M. D. Boeri (trad.), Buenos Aires, Colihue clásica, 2010.
- _____, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Editorial Gredos, 2010a.
- _____, *Retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010b.
- _____, *Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, 2011a.
- _____, *Magna Moralia*. Madrid, Gredos, 2011b.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica" [1937-1938], en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-407.
- BELLI, Simone, Harré, R. e Iñiguez, L., "Emociones y discurso: una mirada a la narrativa científica de la construcción social al amor", *Prisma social. Revista de ciencias sociales*, 4, 2010, pp. 1-45.
- CAMPEGGIANI, Pia, "Iguales en las necesidades: instituciones aristotélicas sobre el sentimiento de indignación", *Ágora-Papeles de Filosofía*, núm. 33, vol. 2, 2014, pp. 185-197.

- FLANAGAN, Martin, *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, EE.UU, Palgrave Macmillan, 2009.
- GUERRERO Muñoz, Joaquín, "Personalidad, experiencia y conocimiento emocional", en Jareño J. y García Olmo M. A. (eds.), *Humanidades para un siglo incierto*, Murcia, Fundación Universitaria San Antonio, 2003.
- HARRON, Mary, *Alias Grace*, Netflix, 2017. Consultado en: <https://www.netflix.com/mx/title/80119411>
- HOLQUIST, Michael, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, 1981.
- NUSSBAUM, Martha, *La terapia del deseo: teoría y práctica en la época helenística*, Barcelona, Paidós, 2003.
- PINEDO, Iván y Yáñez, Jaime, "Las emociones: una breve historia en su marco filosófico y cultural en la Antigüedad", *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, diciembre 2018, pp. 13-45.
- VICE, Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, 1997.

Lo que la imagen cuenta de la historia. El planteamiento visual

Héctor Ramón Cobo Nieva

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

hectorrcobo@gmail.com

En este capítulo abordaremos el desarrollo visual en la adaptación de *Alias Grace*. Las obras audiovisuales están constituidas por cinco materias de expresión. Dos de ellas, las imágenes y las notaciones gráficas, se encuentran en la banda de imagen, mientras que la banda sonora incorpora la voz, la música y los ruidos. Para este análisis, particularmente, nos limitaremos a la banda de imagen, pues creemos que esta miniserie cuenta con una propuesta visual compleja que, además, apoya la narrativa más allá de la representación de los hechos que se desenvuelven de la historia.

Para esta labor, nos enfocaremos en los códigos visuales, ahondando en aquellos recursos usados en la serie para reforzar su discurso. Algunos de los aspectos en los que nos enfocamos en este análisis son el encuadre, la composición, el ángulo, la *inclinación* y el movimiento de cámara, la luz, el color, y las relaciones entre planos. La descripción de estos elementos se hizo a través de un *découpage* plano por plano de la imagen.

Primero, ahondaremos en los componentes de los códigos visuales a partir de lo expuesto por Carmona,¹ apoyado por las especificaciones de Sánchez² y Bordwell y Thompson.³ Explicaremos la noción y el uso de *découpage* para el análisis de los componentes visuales en *Alias Grace*. Después, nos enfocaremos en presentar aquellos recursos visuales que apoyan la idea de la búsqueda del Dr. Jordan y la doble personalidad de Grace a través del motivo visual del laberinto. Estamos conscientes de que se puede hablar mucho sobre los componentes visuales, pero, por motivos de extensión de este capítulo, hemos decidido no abordar más.

Definiciones y método

De acuerdo con Carmona, los códigos visuales se dividen en cuatro bloques: la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos.⁴ El primer bloque, a su vez, se divide en cuatro grupos: a) de reconocimiento

1. Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

2. Rafael Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 69-86.

3. David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 2003, pp. 203-221.

4. Ramón Carmona, *op. cit.*

icónico, el cual, se refiere a la correspondencia entre los rasgos icónicos y los valores semánticos, es decir, nos permite reconocer, por sus características, aquello que vemos en pantalla; b) la transcripción icónica también hace alusión al reconocimiento, pero es resultado del desciframiento de algo que se nos presenta de una manera distorsionada; c) sobre la composición, Sánchez indica que existen distintos principios estéticos como, entre otros, la unidad, la variedad y la sección áurea, lo que evolucionaría a lo que hoy conocemos como la regla de tercios;⁵ d) los rasgos iconográficos nos permiten reconocer en las imágenes un significado estable o genérico, tal como reconocemos a un pistolero en un western clásico por su apariencia, o un filme noir gracias a su estética de claroscuro. En el caso de *Alias Grace*, por ejemplo, reconocemos, gracias al vestuario y al decorado, un relato de época que hace referencia a eventos históricos. Los elementos del primer bloque no son únicos del lenguaje cinematográfico, pues los comparte con la pintura y la fotografía.

Como parte del carácter fotográfico, encontramos la perspectiva, la cual nos hace percibir la tridimensionalidad en un espacio bidimensional gracias al ordenamiento de los elementos en la imagen. El segundo elemento es la planificación, esta se vincula con la composición. Aquí ubicamos la relación de aspecto, que resulta en una imagen cuadrada o rectangular. Los tipos de plano están expuestos en la Tabla 1. La profundidad de campo es una operación que nos muestra todos los componentes de manera nítida. La angulación puede ser normal, si la cámara se encuentra a la altura de los ojos; picada, si se inclina por encima de nuestro personaje; contrapicada, si se inclina por debajo de él o ella; cenital, si la cámara se encuentra justo encima del sujeto; o nadir, si se encuentra debajo. Finalmente, la *inclinación* de la cámara puede también ser normal si se encuentra en un ángulo recto, o puede estar inclinada hacia la izquierda o a la derecha, el resultado se conoce como plano holandés.

El uso de la luz y el color son los elementos restantes del carácter fotográfico. La iluminación puede ser neutra si visibiliza todos los elementos que integran el encuadre o puede funcionar de tal modo que se le atribuye un contenido simbólico o tiene como propósito definir un ambiente, situación, características de un personaje o algún punto de vista. La imagen también puede mostrarse en blanco y negro o a color. Si bien el cine nació en blanco y negro, hoy en día la norma es la imagen a color, reservando la primera opción para distintos propósitos como aparentar ser un archivo histórico o para crear una atmósfera específica.

El tercer grupo de códigos visuales es la movilidad. Para ello existen distintas operaciones. Puede haber movimiento de los elementos en el cuadro frente a una cámara que se mantiene fija, pero también existen movimientos de cámara: el travelling, la cámara cambia de posición moviéndose por tierra; el paneo, la cámara gira de izquierda a derecha, o viceversa, sobre su propio eje; el movimiento picado/contrapicado (o tilt), en el cual, la cámara se mueve hacia arriba o hacia abajo en un eje horizontal; la cámara en mano; y el zoom, este último no es considerado como tal un movimiento, pues funciona más bien como un efecto óptico.⁶

5. Rafael Sánchez, *op. cit.*

6. David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 203-221.

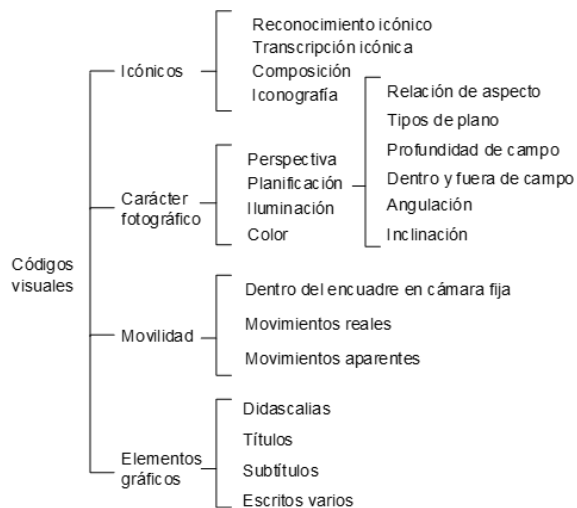
Tabla 1. Tipos de plano

ELS- <i>Extreme Long Shot</i>	Gran plano general	Abarca el escenario o ambiente
LS- <i>Long Shot</i>	Plano entero	Las personas de cuerpo entero
MLS- <i>MEDIUM LONG SHOT</i>	Plano medio largo o americano	El plano corta sobre las rodillas
MS- <i>Medium Shot</i>	Plano medio	De la cintura a la cabeza
MCU- <i>Medium Close Up</i>	Plano medio corto	Del pecho a la cabeza
cu- <i>Close Up</i>	Primer plano	De los hombros a la cabeza
ECU- <i>Extreme Close Up</i>	Primerísimo primer plano/ Plano detalle	Parte del rostro/ Un objeto o detalle
<i>Two-shot</i>	Plano doble	Dos personas en cuadro
<i>Three-shot</i>	Plano triple	Tres personas en cuadro

Fuente: Elaboración propia adaptada de Rafael Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*, México, UNAM, 1992, p. 87.

Finalmente, encontramos los elementos gráficos. Estos se presentan en forma de didascalias (o intertítulos, generalmente usados durante la época del cine de los primeros tiempos), títulos (de créditos, reparto, o como indicaciones de cambio de capítulo o el final de la historia), subtítulos o escritos varios que vemos dentro de la imagen como decorado o en utilería. Pueden ser diegéticos o no diegéticos, según compartan el espacio de los personajes o sean agregados en edición.⁷ Los escritos varios en *Alias Grace* son las notas que vemos del Dr. Jordan o el folleto con la declaración de Grace en la corte.

Figura 1. Códigos Visuales



Fuente: Elaboración propia a partir de Carmona, *op. cit.*, Sánchez, *op. cit.* y Bordwell y Thompson, *op. cit.*

7. Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 105.

Cada una de estas decisiones contribuye a la significación del relato cinematográfico. Block menciona que el planteamiento visual define cómo los componentes visuales básicos van a utilizarse para impulsar la historia.⁸ Estos componentes visuales básicos son el espacio, las líneas, las formas, el tono, el color, el movimiento, y el ritmo.⁹ Todos ellos se componen a través de las operaciones antes mencionadas y se pueden dilucidar con ayuda de un *découpage* de la imagen plano por plano.

La palabra *découpage*, según Aumont y Marie, aplicada al cine, tiene dos acepciones: la primera se refiere al trabajo posterior a la elaboración del guion literario durante la preproducción de una película; la segunda, a la descripción de la película en su estado final, generalmente basada en el plano y la secuencia como tipos de unidades. Esta segunda acepción es la que se usa para el análisis cinematográfico. De igual manera, Aumont y Marie nos dicen que la descripción debe incluir los elementos que el analista haya escogido para estudiar, por lo que no hay un modelo ideal.¹⁰ La Tabla 2 muestra un fragmento del *découpage* usado para el análisis de la imagen en *Alias Grace*.

Cabe destacar que, aunque el análisis está enfocado principalmente en la imagen, muchas veces un cuadro está pensado para tener sentido junto al que se encuentra antes o después. Por esta razón, aunque no hablaremos de teorías del montaje, sí tomaremos en cuenta la relación entre planos.

Finalmente, como una manera en que el cine nos permite atribuirle una significación a los códigos visuales que se articulan en la narración audiovisual, hemos trabajado la interpretación a través de los motivos visuales.

La palabra motivo, explican Balló y Bergala, se comenzó a usar desde que los artistas salieron de sus talleres para pintar con un motivo en mente. En este sentido, el motivo sería un fragmento del mundo elegido por el artista. Pero, además, en esta elección encontramos también una revelación de los intereses personales. De este modo, la idea de motivo en el cine, constaría de una triple naturaleza: de la realidad, de su tratamiento cinematográfico, y de la intimidad del autor.

Los motivos visuales se incorporan también al aspecto narrativo del cine, pues, a menudo, son lugares escenográficos que ofrecen posibilidades de guion técnico, de puntos de vista y de filmación. Los motivos visuales se mueven con gran agilidad y “migran de una película a otra, de un cineasta a otro, de una época a otra y de un arte a otro”.¹¹ A continuación exponemos los resultados e interpretaciones del análisis de la banda de imagen en nuestra miniserie.

8. Bruce Block, *Narrativa visual: Creación de estructuras visuales para cine, video y medios digitales*, España: Ediciones Omega, 2008, p. 147.

9. Los componentes visuales básicos son las formas más elementales de la imagen, también es importante tenerlas en cuenta para un análisis más fino.

10. Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1990, pp. 56-58.

11. Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, España, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 14-19.

Tabla 2. Análisis de secuencias por planos para imagen

No. Plano	Fotograma Clave	Valor de plano	POV	Lente	Altura de cámara	Angulación de cámara	Composición	Luz	Mov
1		MCU	Obj	50mm	Normal	Neutral, oblicuo	Tercio superior, centrado	Semilateral Suave Clave baja	S/M
2		MCU	Obj	50mm	Normal	Neutral, perpendicular	Tercio superior	Semilateral Suave	Tilt down
3		MCU	Obj	50mm	Normal	Neutral, oblicuo	Tercio superior	Semilateral Clave intermedia Dos puntos	S/M
4		Plano general	Obj	Angular	Normal	Picado	Espacio abierto	Clave intermedia mayor	Toma aérea

Fuente: Elaboración propia.

La propuesta visual en *Alias Grace*

Antes de exponer el planteamiento visual en *Alias Grace*, recordemos que la historia principal se articula a partir de las sesiones con las que el Dr. Jordan intenta reconstruir los hechos el día de los asesinatos y por los cuales se ha culpado a Grace Marks. Por esto es importante recordar las conclusiones a las que se llegan después del tratamiento y lo que se muestra de la relación de Grace con otro personaje importante: Jeremiah Pontelli.¹²

- a) Después de la hipnosis, Grace revela que es Mary Whitney quien se manifiesta a través de ella;
- b) el doctor DuPont (Jeremiah) determina que Grace tiene un trastorno disociativo de la personalidad: la de Mary Whitney y la de la misma Grace;
- c) las espiritistas concluyen que se trata de una posesión.

Con todo lo ocurrido, el Dr. Jordan decide no escribir el informe. Pero hay algo más. Antes de la hipnosis, vemos a Jeremiah y a Grace hablando a escondidas. A esto regresaremos más tarde.

A continuación, exponemos que el planteamiento visual apoya dos ideas:

- a) El objetivo de Jordan es descifrar los recuerdos de Grace
- b) Grace sufre de un trastorno disociativo de la personalidad

12. Para un estudio enfocado en el papel de este personaje en la versión literaria de *Alias Grace*, véase el capítulo uno.

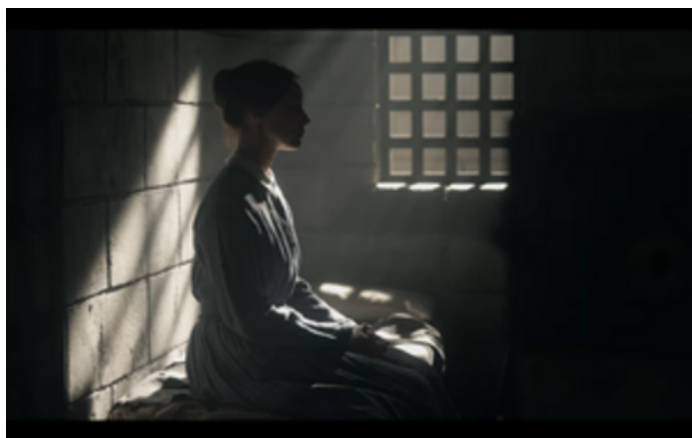
Comenzaremos con el desarrollo de la primera. En el primer capítulo, cuando Jordan le pregunta qué forma de patchwork elegiría para sí misma, Grace responde: *"An old maid's puzzle because I am an old maid, wouldn't you say, sir? And I've been very puzzled"*. Si bien existe una traducción concreta para *puzzled* (desconcertada o confundida), se trata un juego de palabras con el término *puzzle* (acertijo). Ya desde que Jordan llega por primera vez a la prisión, lo vemos mirando hacia distintas direcciones, parece desorientado. Se encuentra al inicio de un camino que lo lleva a varios lugares (Figura 2). Si resaltamos los componentes básicos, encontramos líneas verticales, horizontales, diagonales y curvas. Como si desde un inicio se encontrara con un acertijo representado por una Grace misteriosa, con el rostro cubierto por la oscuridad (Figura 3). Desde esta primera interacción, Grace nos muestra que ocultará frecuentemente sus pensamientos al Dr. Jordan. En el sentido visual, la cárcel recuerda a la figura del laberinto.

Figura 2



Fuente: Mary Harron, *Alias Grace*, Netflix, 2017.

Figura 3



Fuente: Harron, *op. cit.*

A partir de este punto, mostraremos cómo los componentes de la imagen funcionan a través del motivo visual del laberinto para apoyar el relato. Cuando Grace habla de sus recuerdos, encontramos recursos fotográficos que simulan este motivo visual: el plano móvil y la toma larga.

En el primer capítulo, cuando Grace llega a la casa de los Parkinson, Mary Whitney le muestra la residencia. Durante este recorrido vemos 4 planos largos siguiendo a las doncellas recorriendo el lugar. Al final del segundo episodio, vemos la casa Kinnear –lugar de los asesinatos– después de que Grace cuenta que se desmayó tras la muerte de Mary Whitney. Finalmente, piensa: “lo que usted ansía es conocerme, doctor”. En este momento no se muestran personajes, sino solo un recorrido a través de los pasillos que termina en el sótano mientras Grace recita: “El conocimiento adquirido por un descenso al abismo”. Precisamente es adónde Jordan pretenderá llegar. El sótano representa ese lugar oculto en la memoria de Grace que mostrará la verdad sobre el asesinato de Nancy Montgomery y Thomas Kinnear.

En el tercer episodio, es Grace quien hace el ejercicio de cerrar los ojos para recordar los detalles de la casa. La cámara hace un recorrido similar que termina en la puerta del sótano. El lugar adonde Grace no quiere llegar.

El capítulo 5 abre con un recorrido de la residencia Kinnear mientras escuchamos las declaraciones de Grace durante el juicio. La escena se corta justo al llegar a la puerta del sótano y, en seguida, vemos a Jordan leyendo el texto. Recordemos que en este capítulo Grace habla de cómo McDermott asesinó a Nancy y Kinnear, pero omite la información de lo ocurrido en el sótano, en donde supuestamente Grace fue cómplice al ahorcar a Nancy.

Como lo mencionamos anteriormente, el paseo por la casa en los recuerdos de Grace es un recorrido por un laberinto que iría hasta lo más profundo de su memoria: ¿Quién asesinó a Nancy Montgomery? Como ya lo sabemos, Grace no permitirá –ni a Jordan, ni a nosotros, los espectadores– llegar ahí, o, mejor dicho, sí llegaremos, pero Grace encubrirá la verdad. En el capítulo 6, justo después de que el Dr. Jordan decide visitar al abogado de Grace, ella se pregunta qué es lo que él hace ahí. Hay una conexión directa entre Grace reflexionando sobre Jordan y el cuadro siguiente, en donde el doctor va a encontrarse con ella y lo vemos subir unas escaleras de caracol compuesta a partir de un plano nadir.

Lo interesante de estos planos en yuxtaposición es que Grace parece acechar al Dr. Jordan en la oscuridad (Figuras 4 y 5). Mientras tanto, Jordan, al ascender, parece caminar al centro de la espiral, es decir, al centro del misterio o del acertijo. Cabe mencionar que, en esta sesión, Grace debería hablar de lo que sucedió el día de los asesinatos. Sin embargo, Jordan, al hablar con el abogado, quien está seguro de que Grace es culpable, decide dejarle la tarea al hipnotista, el Dr. DuPont, un viejo amigo de Grace. En este contexto, la composición en la Figura 5 también podría significar que, en realidad, Jordan está caminando en círculos alrededor de un caso que no puede resolver. De cualquier forma, vemos a Jordan en un laberinto en espiral que no tiene solución.

Aumont, en el mismo sentido, señala lo siguiente:

La figura del laberinto es de entrada la idea literal de un lugar organizado de manera que no podamos situarnos, y su atractivo para el cine

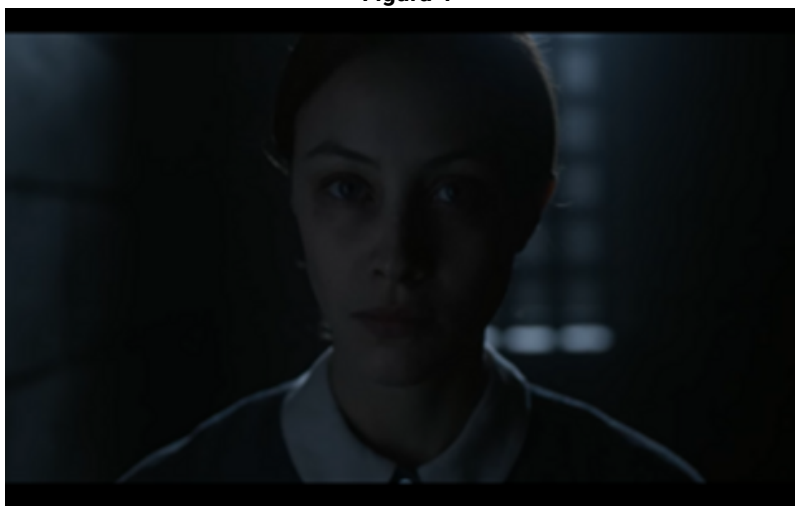
es el de un problema de puesta en escena singular: ¿dónde colocar la cámara para ofrecer unas veces el punto de vista del prisionero (el territorio), esa sensación asfixiante de no poder salir jamás, y otras veces el del amo del juego (el mapa), el punto de vista dominante, que, al ofrecer el conjunto, hace de inmediato salir de él? ¹³

Creemos que estos dos planos se combinan perfectamente con la idea de Aumont. Por un lado, la composición visual, generada por la ubicación de la cámara, nos ofrece al Dr. Jordan como prisionero del laberinto y, por otro lado, también vemos a Grace contemplar su obra, resultado de una construcción formulada sesión tras sesión a través de sus relatos.

Más tarde, al momento de la hipnosis, la composición de la imagen forma un círculo en perspectiva. Se trata del centro del laberinto en espiral, lugar al que Jordan suponía llegar al final del tratamiento (Figura 6).

El Dr. Jordan le pide a Grace imaginarse la entrada de la residencia. Aquí vemos la última toma larga de este tipo, pero, esta vez, el recorrido comienza desde afuera de la casa e ingresa, finalmente, al sótano, en donde encontramos herida a Nancy Montgomery.

Figura 4



Fuente: Harron, *op. cit.*

13. Jacques Aumont, "Laberinto", en *Motivos visuales del cine*, Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), España, Galaxia Gutenberg, 2016.

Figura 5

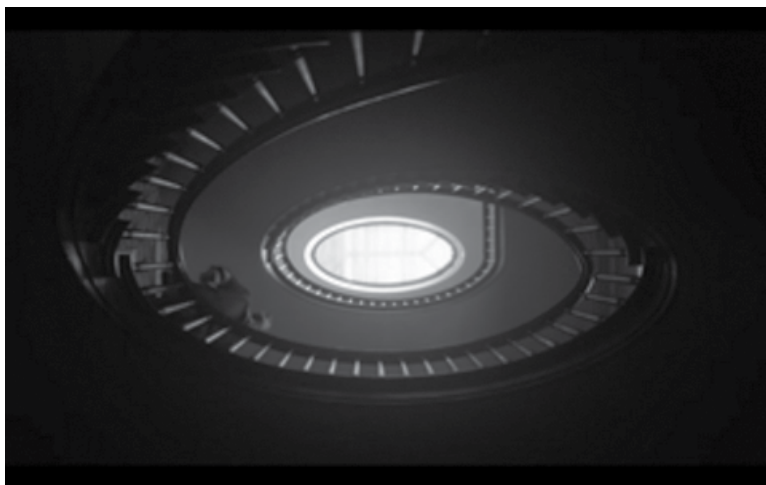
Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 6

Fuente: Harron, *op. cit.*

Abro un paréntesis para señalar que este bien puede ser un caso de intertextualidad, pues no es la única película que usa el laberinto como motivo visual. *El resplandor*, película de 1980 dirigida por Stanley Kubrick, sugiere un laberinto sin salida en el que Jack Torrance entra desde el inicio a través de la utilería y el encuadre móvil hasta terminar con el personaje consumido por el invierno. La sugerencia de entrada al laberinto se refleja en las figuras geométricas desde el vestuario (Figura 7), vemos una representación a escala del laberinto (Figura 8), hasta que los personajes se encuentran visiblemente dentro de él (Figura 9). El laberinto, en lo que a la propuesta visual respecta, también se sugiere por las formas geométricas y los movimientos de cámara que siguen a Danny a través de los pasillos del Hotel Overlook. Los movimientos de cámara durante las escenas dentro del laberinto se asemejan a las del hotel para generar el mismo

ambiente. Este recorrido de cámara se asemeja a las imágenes mentales que tiene Grace de la residencia Kinnear. Cabe recalcar que el destino de Torrance pareció ser un trastorno disociativo de la personalidad. Al igual que el diagnóstico sugerido por el Dr. DuPont en *Alias Grace*. Cerramos paréntesis.

Desafortunadamente, durante el supuesto trance, Grace ilustra dos situaciones que no nos aclaran lo que tanto esperamos. Dentro del sótano, vemos a McDermott y Grace ahorcando a Nancy. Más tarde, mientras Mary Whitney se manifiesta, dice que Grace no sabía nada. Entonces vemos solo a McDermott cometiendo el crimen y Grace de pie detrás de él. Ante esta situación, es cuando el Dr. Jordan decide no hacer el informe para liberar a Grace, pues, ni para él, ni para nosotros, hay alguna solución.

Figura 7



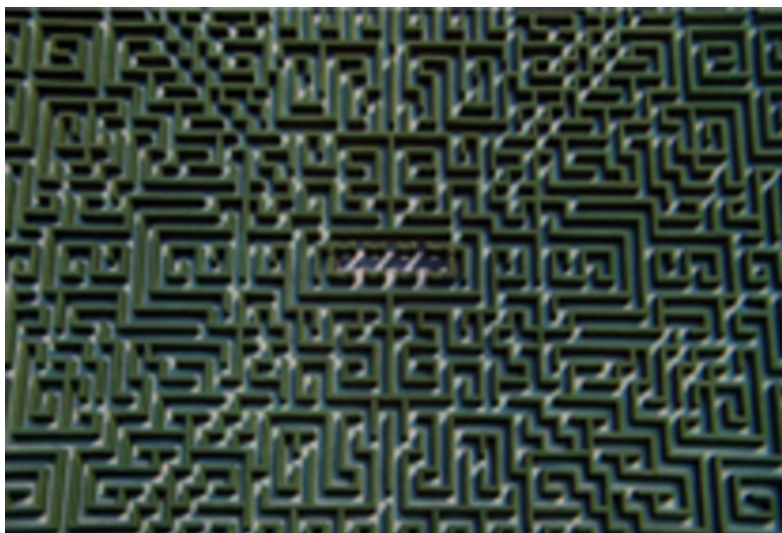
Fuente: Stanley Kubrick, *Shining*, Warner Bros, 1980.

Figura 8



Fuente: Kubrick, *op. cit.*

Figura 9

Fuente: Kubrick, *op. cit.*

Y no hay solución porque Grace no lo permite. Debemos señalar que, justo antes de la sesión de hipnosis, vemos a Grace hablando con Jeremiah, ahora como el Dr. DuPont. Este personaje, a su vez, le había ofrecido a Grace ser parte de su show. Este secreto sugiere que, lo que pasaría durante el “trance”, en realidad fue planeado. Esto se concreta al final, cuando Grace, en el hogar que formó con Jamie Walsh, recuerda al Dr. DuPont a través de un periódico, segura de que Jeremiah guardará su secreto, y ella promete guardar el de él. En conclusión, Grace, justo al centro de la espiral, no se muestra como es realmente.

La idea de que no vemos directamente el rostro de Grace se repite a lo largo de los capítulos, regularmente vemos a este personaje detrás de una sábana.

El plano en la Figura 10 toma lugar durante el tercer capítulo. Cuando Grace le cuenta al Dr. Jordan cómo llegó a la residencia Kinneer y conoció a los personajes que ahí habitaban. En la Figura 11, Grace, después de un sueño, reflexiona sobre el sentimiento de que alguien iba a morir. En la figura 12 se muestra a Grace cubierta por una tela durante la sesión de hipnotismo. La Figura 13 muestra el actuar de Grace cuando cuenta que seducía a McDermott. Igualmente, esto fue mostrado durante su trance.

Como lo habíamos mencionado, durante la primera interacción entre Grace y Jordan, encontramos a Grace con la cara cubierta por la oscuridad (Figura 3). En todos estos planos existe una tela como ‘velo’ entre ella y el espectador. Algo que no nos deja ver a Grace como realmente es. En torno al final de la historia, cuando Grace es libre, se nos muestran dos planos seguidos. En el primero, Grace, ya grande, cuelga sus sábanas (Figura 14) y, enseguida, vemos a Jeremiah cubriéndola con la tela (Figura 15). Esto puede significar que Grace sigue escondiendo su secreto.

Regresando a *Alias Grace* y el laberinto como motivo visual, recuperaremos los comentarios de Aumont:

Estas dos ideas, la de errar y la de la trampa, son los resortes fundamentales de la figura del laberinto en el cine, que puede presentarse de modos muy diversos, a menudo metafóricos. Al cine siempre le han gustado las casas enormes, donde nos perdemos, cuya topografía jamás controlaremos y que amenazan con dejarnos errando por los pasillos. [...] A escala más reducida, también puede ser el amor a los espejos y las perspectivas imposibles, 'pervertidas', como decía Baltrusaitis, que crean cuando se multiplican. [...] Al fin y al cabo, el laberinto, como todo lo demás (como todo el cine y como todo lo imaginario) está en el cerebro.¹⁴

Es precisamente la primera forma de presentación del laberinto en el cine la que vemos en *Alias Grace* y hemos revisado hasta ahora. Los recuerdos de Grace se materializan en una casa como representación del laberinto. Hay otra idea que apoya esta metáfora y comienza desde el primer capítulo en donde muere la madre de Grace. Una señora le comenta que abrir una ventana permite que el alma de las personas difuntas escape, desafortunadamente no hay ninguna. A la par, cuando Mary Whitney muere, Grace, preocupada porque el espíritu de su amiga sea libre, abre la ventana, pero parece ser demasiado tarde. Mientras Grace mira el rostro de Mary, escucha un susurro: "*Let me in*". Acto seguido, Grace se desmaya para después despertar creyendo que ella misma es Mary. Esta sería la primera mención del trastorno de Grace.¹⁵

En uno de sus recuerdos, vemos a Jamie capturando una luciérnaga para construir una especie de lámpara. Más tarde, la noche en que Grace le dice a Nancy que McDermott planea matarla, Mary Whitney aparece de pie con el frasco con la luciérnaga en las manos (Figura 16). Grace intenta abrir la ventana para que el espíritu de su amiga logre salir, pero una vez más es demasiado tarde, la figura desaparece.

Figura 10



Fuente: Harron, *op. cit.*

14. Jacques Aumont, *op. cit.*

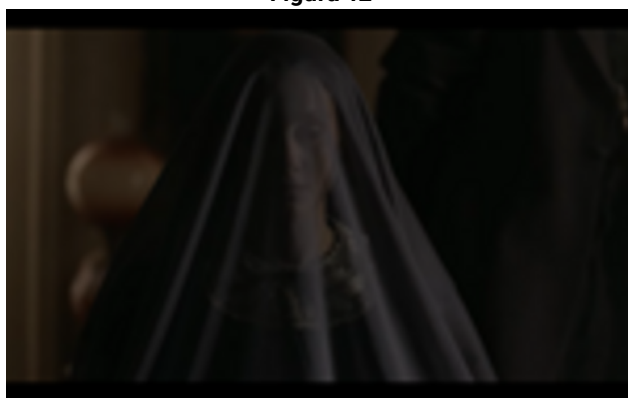
15. El segundo y el tercer capítulo abordan la experiencia de Grace ante la muerte de Mary. El capítulo dos estudia la representación de los efectos fisiológicos de las emociones en la novela y la miniserie. El capítulo tres se enfoca en este momento en la habitación de Grace y Mary desde un estudio de los cronotopos y las emociones.

Figura 11



Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 12



Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 13



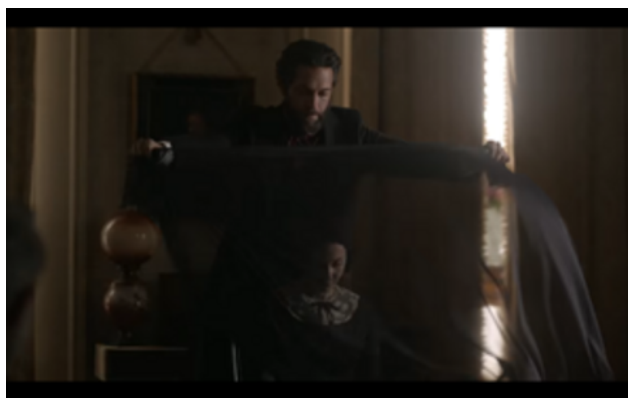
Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 14



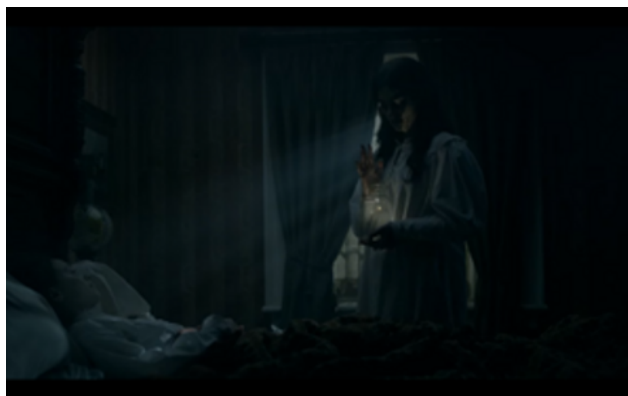
Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 15



Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 16



Fuente: Harron, *op. cit.*

Si hasta ahora hemos comentado que el laberinto en *Alias Grace* está representado por sus recuerdos recorriendo la casa donde ocurrieron los asesinatos, tiene sentido pensar en Mary Whitney como la luciérnaga que habita el interior de Grace. Esto se sugiere con un plano específico en el capítulo 5 (Figura 17).

Este plano ocurre durante un sueño en donde Grace camina por un sendero, voltea a la casa en donde Mary sostiene una lámpara y la mira desde detrás de la ventana. Pero no solo Mary habita esa casa, después de un corte, la mujer que sostiene la lámpara se convierte en Nancy Montgomery. Esto está relacionado con el final, en donde Grace decide hacer su propio cobertor de patchwork y decide incluir un parche que representa a ella misma, uno que representa a Mary Whitney, y uno más para Nancy Montgomery. Concluyendo que así podrán estar juntas.

En esta miniserie también hay otra representación del laberinto que recuperamos de Aumont: el espejo. Y esto se relaciona con la imagen del Dr. Jordan perdido dentro del laberinto, pero también con la “conclusión” sobre Grace: el trastorno disociativo de la personalidad. Además, la metáfora del espejo como laberinto y la doble personalidad está señalada, a veces directamente, y a veces sugerida, a través de los recursos visuales. A continuación, daremos un recorrido a través de los capítulos de la miniserie que recuperan este concepto.

Comenzamos con el primer plano de la serie: Grace se mira en el espejo mientras piensa cómo se percibe cuando la gente la ve como una asesina. A la par, hace distintos gestos que, desde este primer plano, sugieren lo que al final se revela como un trastorno. Esto es lo que se conoce como una intriga de predestinación. No es casual que lo haga frente al espejo, pues este motivo visual aparece en repetidas ocasiones. Especialmente en el primer y último capítulo.

Mientras Grace habla de su amiga, Mary Whitney, en el episodio uno, encontramos pistas que nos sugieren lo anterior: mientras ambas mujeres tienden las camas, la cámara nos muestra directamente a Grace en un espejo (Figura 18) y enseguida hace un paneo que se detiene en Mary Whitney.

Figura 17



Fuente: Harron, *op. cit.*

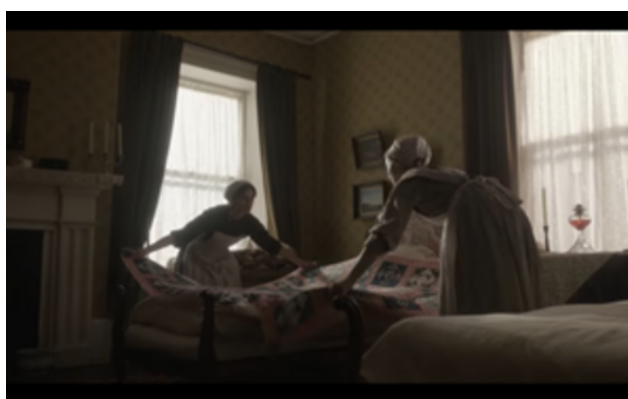
Figura 18



Fuente: Harron, *op. cit.*

Enseguida las vemos una frente a la otra, haciendo exactamente los mismos movimientos, como si cada una fuera un reflejo de la otra (Figuras 19 y 20).

Figura 19



Fuente: Harron, *op. cit.*

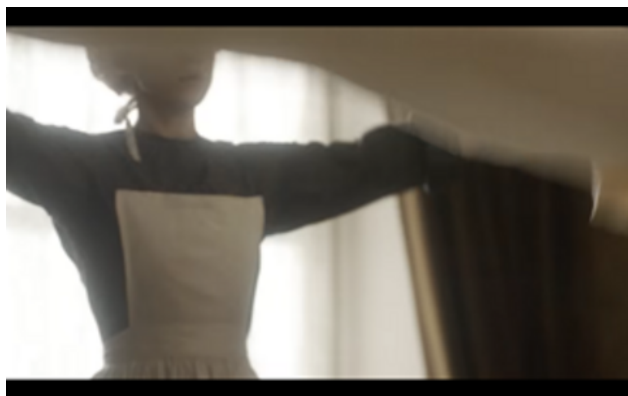
Figura 20



Fuente: Harron, *op. cit.*

Finalmente, vemos a Mary Whitney levantando una sábana, con un corte, su movimiento se sincroniza, esta vez, con la misma acción hecha por Grace en el espejo (Figuras 21 y 22).

Figura 21



Fuente: Harron, *op. cit.*

Figura 22



Fuente: Harron, *op. cit.*

Esta secuencia entera es un mensaje de la instancia narradora diciéndonos: Mary Whitney es la Grace Marks del espejo. A partir de esto, revisaremos el último capítulo que también comienza con Grace mirándose al espejo. Esta escena está grabada en dos planos. El primero muestra a Grace limpiando un espejo. La cámara se acerca a ella. Después de un corte, se encuadra de nuevo a Grace, pero esta vez desde el reflejo (sin repetir el espejo). A continuación, recupero el diálogo de esta escena:

Me pregunto si me pusieron el nombre por el himno. Espero que sí. Me gustaría ser encontrada. Me gustaría ver. O que me vean. Me pregunto si, al parecer de Dios, todo es lo mismo. Como dice la Biblia: "Y ahora vemos a través de un espejo, oscuramente, pero después veremos cara a cara". Si es cara a cara, debe haber dos mirando.¹⁶

16. Harron, *op. cit.*

La primera parte se refiere a la canción Amazing Grace, particularmente a los versos: “*I once was lost, but now I'm found / Was blind but now I see*”. Lo que realmente nos interesa es el siguiente diálogo: “Después veremos cara a cara. Si es cara a cara, debe haber dos mirando”. Particularmente esta última frase cobra sentido justo antes de la hipnosis, en donde Mary Whitney se revela a través de Grace. De este modo, lo que vemos en el plano de Grace frente al espejo, “debe haber dos mirando”, es una especie de metamorfosis representada visualmente. Vemos a Grace limpiando el espejo, después de un corte, vemos el reflejo de Grace en el espejo y se aleja. Decide convertirse en Mary Whitney para culminar su historia en la sesión de hipnosis.

Un tema recurrente en la serie es el patchwork. Como mencionamos al inicio, Jordan le preguntó qué figura elegiría. Al final, Grace decide hacer la figura del árbol del paraíso, pero con sus propias modificaciones. Decide incluir parches que representan a Nancy, a Mary y a ella misma. El plano final, el de Grace frente a su cobertor tendido, hace eco del primer plano, en donde Grace se mira al espejo. Este cobertor en la escena final tiene también un sentido especular que representa todo lo que Grace es. Como el título lo sugiere, Grace es solo un ‘alias’ de todo lo que hay dentro de ella: Nancy, Mary, e incluso su madre, pues, después del supuesto trance, Grace asegura haber soñado con ella en el fondo del mar. Y es que el uso de un ‘alias’ implica ya el sentido de la personalidad. La idea de ser alguien más.

Al final, aunque la corte decide absolver a Grace, en realidad nunca sabemos si ella también jaló del pañuelo que ahorcó a Nancy Montgomery. De esto se trata *Alias Grace*: de la tarea que Jordan no logra descifrar. El secreto de Grace repercute incluso en el nivel del espectador. En el camino, nos encontramos con una serie de un alto nivel artístico que logra unificar su relato con los recursos propios del lenguaje visual.

Cierre

En este capítulo abordamos la miniserie de *Alias Grace* desde la perspectiva del diseño visual. En el primer apartado desarrollamos los códigos visuales para analizar una obra cinematográfica. Estos códigos constan de cuatro grupos: lo icónico, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos. Para nuestra exposición, nos fueron de utilidad principalmente el carácter fotográfico que cuenta con los tipos de plano, la profundidad de campo, el dentro y fuera de campo, la angulación, la *inclinación*, la iluminación y el color; así como la movilidad que se refiere al movimiento de los objetos dentro del cuadro, o a los movimientos de la propia cámara. La descripción de estos componentes se elaboró a partir de un *découpage* plano por plano de la imagen y se interpretó a partir de los motivos visuales encontrados en la obra.

Como resultado, descubrimos que la propuesta visual apoya dos nociones: la idea de la búsqueda y el desciframiento de las memorias de Grace por el Dr. Jordan y la doble personalidad de Grace. Estas ideas están apoyadas por el motivo visual del laberinto. Para esto, encontramos momentos como la

composición de líneas y formas cuando Jordan va a conocer a Grace en la cárcel o su avanzar dentro de una espiral y el movimiento de cámara en los recuerdos de Grace, que recorre la residencia Kinnear como un laberinto a través de un plano sostenido y es, además, la representación de la memoria de Grace en donde se encuentran Mary Whitney y Nancy Montgomery. Aumont describía que una de las formas en las que se representa el laberinto es a través de los espejos. De este modo, retomamos el motivo del espejo como la manera en que la obra muestra la personalidad disociativa de Grace. En ciertos momentos, vemos directamente un espejo, pero, en otros, a través de la composición, Grace y Mary Whitney parecen ser un reflejo de la otra.

Como mencionamos anteriormente, hay muchos detalles más del lenguaje cinematográfico que se podrían tomar en cuenta. Sin embargo, este análisis nos muestra que, a pesar de que las series son subestimadas en términos artísticos en comparación con el cine, *Alias Grace* nos demuestra que tiene un lenguaje visual rico y que, detrás de la obra, hay un gran trabajo de producción.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques, "Laberinto", en *Motivos visuales del cine*, Jordi Balló y Alain Bergala (eds.), España, Galaxia Gutenberg, 2016.
- AUMONT, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, España, Paidós Ibérica, 1990.
- BALLÓ, Jordi y Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, España, Galaxia Gutenberg, 2016.
- BLOCK, Bruce, *Narrativa visual: Creación de estructuras visuales para cine, video y medios digitales*, España, Omega, 2008.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, España, Paidós Ibérica, 2003.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, México, Cátedra, 1993.
- HARRON, Mary, *Alias Grace*, Netflix, 2017. Consultado en: <https://www.netflix.com/mx/title/80119411>
- KUBRICK, Stanley, *Shining*, Warner Bros, 1980. Consultado en: <https://www.max.com/mx/es/movies/el-resplandor/9370f169-89d8-48c6-912d-8b10590a4de2>
- SÁNCHEZ, Rafael, *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

(Des)enredando mentes: Creación de espacios subjetivos y mundos posibles en la miniserie

Gustavo R. Pando Romero

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

psicpando@gmail.com

One need not be a Chamber –to be Haunted–

One need not be a House–

The brain–has Corridors surpassing

Material Place–

Emily Dickinson

La miniserie *Alias Grace* nos sumerge en una narrativa donde la trama se teje meticulosamente, imitando el acto mismo de tejer al que el personaje principal, Grace Marks, se entrega en repetidas ocasiones. Así como ella entrelaza hilos para formar un tapiz coherente, la narrativa de la serie se desenvuelve de manera cuidadosa y revela información clave, una tras otra, construyendo una estructura narrativa compleja.

El tejido, como motivo recurrente, no solo sirve como un símbolo visual, sino también como una metáfora para la construcción de la verdad dentro de la historia. La trama se presenta como una labor de aguja e hilo, donde cada puntada contribuye a la formación de la historia completa. Sin embargo, al final de la serie, nos encontramos ante un tapiz de interpretaciones posibles, un enredo de verdades subjetivas y objetivas que desafían la certeza.

La ambigüedad de la verdad en la narrativa de *Alias Grace* se convierte en una herramienta poderosa para involucrar a la audiencia en un proceso cognitivo complejo. A medida que avanzamos en el relato, la verdad se vuelve elusiva, y cede su lugar a la subjetividad. La audiencia se convierte en la tejedora de su propia interpretación. Al desentrañar la complejidad de la trama, se puede reconocer que la verdad es, en última instancia, un producto de la percepción individual.

La dualidad entre la subjetividad y la objetividad se manifiesta de manera única en la representación de la vida de Grace Marks. La serie nos sumerge en su perspectiva, permitiéndonos experimentar los eventos a través de su historia. Sin embargo, la certeza de la verdad se ve socavada por la ambigüedad inherente a la subjetividad. Acompañamos al Dr. Jordan en su búsqueda por comprender la vida de Grace, conscientes de que la verdad puede ser esquiva y que el proceso de reconstrucción de la fabula requiere un delicado equilibrio entre la evidencia objetiva y la narrativa subjetiva.

En este análisis de la comprensión¹ narrativa y focalización en *Alias Grace*, exploraremos cómo la serie utiliza el tejido de la trama para desafiar nuestras percepciones, dejándonos con la tarea de desentrañar las capas de verdad y subjetividad. A medida que nos sumergimos en esta compleja red narrativa, examinaremos las estrategias y herramientas narrativas que guían nuestro viaje cognitivo a través de la historia de Grace Marks.

En este contexto, se nos plantean dos tareas preliminares. En primer lugar, delimitamos el proceso cognitivo que se desencadena al enfrentarnos a diversas posibilidades dentro de un mismo mundo narrativo. Para ello, empleamos el concepto de *storyworld* como un modelo mental y aplicamos ciertas nociones de mundos posibles desarrolladas por Marie-Laure Ryan, las cuales describen el dinámico proceso de creación de espacios subjetivos y mundos posibles.

En segundo lugar, contextualizamos nuestro entendimiento del fenómeno de la focalización en la miniserie *Alias Grace* y presentamos nuestras herramientas de análisis. Este conjunto de herramientas está diseñado específicamente para abordar la instanciación de subjetividades en narrativas de diversos medios, destacando su utilidad particular en el ámbito del lenguaje audiovisual.

Con nuestro punto de partida claramente definido, procedemos a identificar fragmentos del relato que contribuyen a la formación de distintos espacios subjetivos y mundos posibles. Luego, analizamos los signos presentados en el relato y su función como guía interpretativa. Finalmente, describimos el proceso de comprensión narrativa al que se puede llegar a través de este análisis.

La comprensión narrativa de mundos posibles

Para comprender la naturaleza de una narrativa, se requiere la creación de una simulación de un universo potencial, un modelo cognitivo que abarca toda la información proporcionada por la narración, a lo que nos referiremos como *storyworld*.² En el proceso narrativo, a través del relato, nos sumergimos en un mundo diegético que abarca sus leyes, personajes, eventos, espacio y tiempo. Para vislumbrar cómo estos diversos elementos dan forma a la historia, primero se establece un espacio mental donde se almacena, categoriza y relaciona esta información. De esta manera, se construye un modelo dinámico con el propósito de representar, en la mente del receptor de la narrativa, los estados y cambios indicados por la trama.³

Estos modelos mentales consisten en múltiples proposiciones de verdad que determinan su contenido y clasificación, estableciendo el tipo de mundo

1. Dentro de este trabajo se usa el término en desuso de "comprensión", en lugar de "comprensión", ya que matiza un proceso cognitivo más activo al venir de la palabra "aprehender" al contrario que "aprender". Francisco Menchén Bellón, "El aprendizaje creativo y el cerebro. Rescatar el concepto de 'aprehender'", *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 7 (2), 2018, pp. 47-59.

2. David Herman, "Storyworld", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan (eds.), Nueva York, Routledge, 2005, pp. 569-570.

3. Marie-Laure Ryan, "Story/Worlds/Media, Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology", en *Story Worlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan y Jan-Nöel Thon (eds.), Nebraska, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.

posible; pueden ser no ficcionales, realistas, ambiguos o pertenecientes a las categorías de lo paranormal o la fantasía.⁴ La información presentada en la narrativa se coteja con información existente en el *storyworld* que hemos clasificado como real, al que nos referiremos como '*storyworld*' (el modelo mental de nuestra realidad ontológica) o con otros modelos mentales derivados de distintas narrativas. Ryan sugiere que los *storyworlds* contienen los siguientes componentes:⁵

1. Elementos existentes: estos comprenden los personajes y objetos de la historia que cumplen funciones específicas en la trama.
2. Escenarios: los espacios donde se ubican los elementos existentes.
3. Leyes físicas: principios naturales que determinan lo que es posible dentro del modelo mental.
4. Reglas sociales y valores: principios que influyen en las conductas y obligaciones de los personajes.
5. Eventos: aquello que provoca cambios de estado dentro del contexto de la historia.
6. Eventos mentales: todo lo que ocurre en el mundo interno de los personajes, incluyendo reacciones al estado de las cosas y su interpretación.

En particular, nos enfocamos en el componente de eventos mentales, que abarca todo lo que ocurre en el mundo interno de los personajes, incluyendo sus reacciones al estado de las cosas y su interpretación. Aunque la afirmación "cada mente es un mundo en sí misma" puede considerarse un cliché, contiene elementos de verdad. Los personajes que habitan un *storyworld* pueden tener mundos internos complejos y completos por derecho propio, ya que reflejan fielmente a los seres humanos de nuestro mundo.

En consecuencia, una parte del *storyworld* incluye subespacios subjetivos incrustados en los personajes. Estos espacios representan nuestra interpretación de la percepción de un personaje sobre su propio mundo, lo cual Ryan denomina el "dominio de los personajes". Estos dominios se vuelven satélites del mundo actual del texto, el cual sería el mundo objetivo, y pueden servir para comprender las motivaciones y las conductas de los personajes en la historia.

Los dominios de los personajes contienen mundos posibles, los cuales son creados de proposiciones de verdad funcionales, un conjunto de hechos que se pueden comparar y contrastar con los hechos del mundo actual del texto.⁶ Este proceso de comparación y contrastación depende de los tipos de operadores modales, los cuales guían la forma en que se interpretan las proposiciones de verdad extraídas de la información dada por el relato.

Los operadores modales funcionan como un denominador común que mantiene unidas las proposiciones para crear una imagen de un mundo posi-

4. Jiri Koteň, "Fictional Worlds and Storyworlds: Forms and Means of Classifications", en *Four Studies of Narrative*, Bohumil Fort, Alice Jedkicová, Jiri Koteň y Ondrej Sladek (eds.), Praga, Ustav pro českou literaturu, 2010, pp. 47-58.

5. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 2014, p. 34.

6. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana, Indiana University Press, 1991, p. 111.

ble. Según Ryan, existen cinco tipos de mundos posibles dentro del dominio de un personaje, pero para propósitos de este trabajo, nos centraremos en dos de los mundos posibles principales y uno extra:

- *K-World* (Viene de *Knowledge world*-mundo de conocimiento): un sistema epistémico creado por moduladores de necesidad, posibilidad e imposibilidad que son traducidos a conocimiento, creencias e ignorancia.⁷ Dentro de este espacio se encuentran las proposiciones sobre lo que X personaje sabe que es verdad, lo que cree que es verdad y lo que no sabe que es verdad. En este subespacio también encontraremos el (des)conocimiento que tiene un personaje sobre los dominios privados de otros personajes.
- *F-World* (Viene de *Fantasy world*-mundos de fantasía): estas esferas son mundos posibles que han sido clasificados por el relato mismo como una posible realidad alternativa. A diferencia de las anteriores, pueden ser universos completos, no satélites del mundo actual del texto. Esto se logra a partir de una recentralización de la semántica narrativa; sueños, alucinaciones, fantasías y/o historias ficticias.⁸
- Aparte de los cinco tipos de mundos posibles principales, dentro del dominio de un personaje también podemos encontrar mundos pretendidos. Los personajes pueden crear mundos privados falsos con la intención de engañar a otros personajes e incluso al narratario.

La información extraída de un relato es traducida a proposiciones de verdad sobre el *storyworld* y a su vez es clasificada de acuerdo con su tipo de modulador, esto hace que sea un proceso dinámico y actualizable conforme se avanza en el relato. Al adquirir nueva información narrativa la relacionamos con información previa en nuestro modelo mental y de esta manera el *storyworld* va cobrando vida, los elementos de la historia se entraman. Por consiguiente, las relaciones entre los mundos internos de los dominios de personajes no son estáticas, cambian con toda nueva información presentada por el relato.⁹ “La trama es el trazo hecho por los movimientos de estos mundos dentro del universo textual”.¹⁰

Las relaciones entre los distintos mundos posibles son las que determinan el tipo de conflicto que se presenta en la trama. Por una parte, los personajes pueden tratar de hacer que sus mundos internos coincidan con el mundo actual del texto, también pueden buscar armonía entre sus mundos internos, o por otro lado puede existir discordancia de información de sus mundos internos con el mundo actual del texto y/o los dominios de otros personajes. En el *K-World* de un personaje X, el personaje Y puede tener la característica Z, siendo

7. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 1991, p. 114.

8. *Ibid.*, p. 119.

9. Cabe mencionar que los distintos mundos posibles dentro del dominio de un personaje no son excluyentes o independientes de otros. Todas las esferas están relacionadas e incluso algunas proposiciones extraídas del relato pueden estar dentro de más de un mundo interno.

10. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 1991, p. 119.

que en el mundo actual del texto esto es falso, esta información cambiará la manera en que el personaje X se relaciona con el personaje Y y con el mundo en general. De igual manera, los acontecimientos que se presentan en el relato se interpretan de distinta manera si los lectores tienen acceso al *K-world* del personaje X.

Se pueden crear distintos tipos de conflictos con un gran número de combinaciones entre las relaciones de los mundos,¹¹ pero para los propósitos de este trabajo nos centramos en las dinámicas que nacen de lo subjetivo contra lo objetivo de estos mundos posibles. Principalmente nos enfocamos en los *K-Worlds* (lo que conocen los personajes sobre el mundo actual del texto y los dominios internos de otros personajes) de Grace y el Dr. Jordan, así como en determinar la posible existencia de *F-Worlds* o incluso mundos pretendidos de Grace.

La miniserie de *Alias Grace* juega magistralmente con el continuum de subjetivo-objetivo, la información que se presenta y cómo se presenta logra dificultar la clasificación dentro de estas distintas esferas. El uso de la ambigüedad entre mundos internos de los personajes, y lo que se puede considerar como el mundo actual del texto, es una estrategia narrativa que logra dejar una huella en los narratarios. Al quedar como una clasificación inconclusa, lo que se presenta por el relato puede generar un trabajo cognitivo pendiente y motivar el regreso al texto en busca de respuestas.¹²

Considerando las limitaciones y posibilidades de la miniserie *Alias Grace*, el relato utiliza herramientas y estrategias narrativas para presentar la información y guiar la construcción de posibles mundos con un efecto cognitivo específico. Precisamente, estas herramientas y estrategias narrativas son el foco de interés en este trabajo.

Una perspectiva constructivista y transmedial de la focalización

Lo discutido anteriormente se centró en el proceso cognitivo que se lleva a cabo durante la comprensión narrativa, la creación de modelos mentales que albergan las distintas posibilidades planteadas por el relato y su forma de clasificación. Ahora es necesario voltear la mirada al relato mismo. Ya que nos interesa observar cómo se presenta la información subjetiva en el relato, la herramienta narratológica más útil para ello es la focalización.

La focalización, como fenómeno narrativo, se presenta como algo fácilmente identificable, pero como concepto de análisis, se resiste a ser categorizado de manera simple. Como señaló Gérard Genette de manera elocuente, “el estudio de las focalizaciones ha hecho correr mucha tinta”.¹³ Por lo

11. Ryan habla más a fondo de cinco tipos de conflictos que nacen de las relaciones entre los mundos: conflictos entre el mundo actual del texto y mundos privados, conflictos dentro del dominio de un personaje, conflictos dentro de un mundo privado, conflictos entre mundos privados de distintos personajes y conflictos de lo subjetivo contra lo objetivo (Marie-Laure Ryan, 1991, *op. cit.*, p. 121).

12. Algunas películas que hacen uso de esta estrategia de ambigüedad subjetiva-objetiva son *The Wizard of Oz* (1939), *Total Recall* (1990) e *Inception* (2010).

13. Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 46.

tanto, nuestro propósito en este trabajo no es ahondar en las diversas teorías de la focalización ni en la evolución del concepto a lo largo del tiempo y a manos de distintos autores. Destacados trabajos ya han abordado exhaustivamente esos aspectos.¹⁴

En lugar de ello, nuestro objetivo es delimitar la manera en que entendemos el fenómeno y explicar el uso específico que le conferimos como herramienta de análisis, para describir de qué manera el relato de *Alias Grace* guía la creación de espacios subjetivos a través de la focalización. Lo anterior debido a que la forma en que se presenta la información subjetiva constituye una variable crítica que influye en la construcción de los modelos mentales durante el proceso de comprensión narrativa. En este sentido, nos proponemos analizar cómo la focalización actúa como una herramienta clave en la configuración de la experiencia narrativa, destacando su papel en la transmisión de información subjetiva y su impacto en la formación de modelos mentales por parte del receptor.

Uno de los desafíos prominentes asociados con la focalización radica en su aplicabilidad como herramienta de análisis en narrativas que transcurren en medios distintos al literario. Este inconveniente surge por dos razones fundamentales: en primer lugar, el término se origina en el ámbito del análisis literario; en segundo lugar, la metodología tradicional comienza por postular estructuras globales para luego analizar perturbaciones locales. Conscientes de estas limitaciones, hemos optado por una perspectiva metodológica de abajo a arriba, en la cual nos enfocamos inicialmente en las representaciones locales de la focalización para, posteriormente, abordar las estructuras globales. Este enfoque sigue la senda trazada por Branigan¹⁵ y Thon,¹⁶ permitiéndonos así superar las restricciones inherentes a la concepción tradicional de la focalización en contextos narrativos no literarios.

Para enriquecer nuestro entendimiento del fenómeno de la focalización, nos basamos en el modelo constructivista propuesto por Manfred Jhan. Este modelo, fundamentado en el supuesto constructivista de que no podemos percibir directamente una entidad X, sostiene que para “ver”, es imperativo generar una representación mental de los estímulos sensoriales captados por nuestros órganos.¹⁷ En última instancia, este proceso culmina en la creación de una imagen mental Y de la entidad X, siendo cualquier percepción filtrada por constructos personales, ya sean de índole fisiológica o psicológica.

14. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Nueva York, Routledge, 1983. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985. Seymour Chatman, *Coming to terms*, Nueva York, Cornell University Press, 1990. William Nelles, “Getting Focalization into Focus”, *Poetics Today* 11, núm. 2 (verano, 1990), pp. 365-382. Raquel Gutiérrez, “La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto”, *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* 1 núm. 1, 2021, pp. 113-136.

15. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992.

16. Jan-Noël Thon, “Subjectivity across Media: On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games”, en *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan y Jan-Noël Thon (eds.), Lincoln, University of Nebraska Press, 2014, pp. 67-102.

17. Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, Alemania, English Department, University of Cologne, 2017.

Es fascinante reconocer cómo lo representado en los relatos puede cargar con diversas connotaciones dentro del continuum objetivo-subjetivo. La interpretación de estas representaciones se encuentra intrínsecamente vinculada al uso del lenguaje disponible en el medio. De este modo, los relatos pueden revelarnos la representación mental que un personaje tiene de su propio mundo, una perspectiva intersubjetiva derivada de un colectivo, o incluso una representación directa del mundo presentado desde una óptica objetiva. Es por lo que, en este trabajo, vemos a la focalización simplemente como la representación de los distintos niveles del continuum objetivo-subjetivo. La representación de información objetiva, intersubjetiva o subjetiva dentro de un relato, al hacer uso de los lenguajes permitidos por el medio.

Una vez delimitado nuestro entendimiento del fenómeno de la focalización, ahora es tiempo de hablar de algunas estrategias de representación subjetiva que se ven prominentemente en medios multimodales. Las siguientes estrategias, propuestas por Jan-Noël Thon,¹⁸ nos permiten identificar perturbaciones específicas en el relato que guían nuestra construcción de los espacios subjetivos durante el proceso de comprensión narrativa:

- “Secuencia del punto de vista espacial”, el *storyworld* es representado pictóricamente desde la posición espacial de un personaje en particular. Se sigue representando una versión intersubjetiva del *storyworld* pero desde el posicionamiento físico de un personaje.
- “Secuencia de punto de vista (cuasi) perceptual”, en la representación pictórica ya no solo se encuentra la posición espacial de un personaje sino también aspectos subjetivos de su percepción y/o consciencia. Al tener una percepción específica como filtro, ya no se puede considerar intersubjetiva.
- “Envolvimiento (cuasi) perceptual”, la representación pictórica simula aspectos perceptuales de la consciencia de un personaje sin simular su posición espacial. Aunque no se presenta el mundo desde la posición espacial del personaje, sí se observan elementos únicos de la percepción de este.
- “Representación del mundo interno”, lo que se representa es marcado contextual o representacionalmente no como el dominio actual del *storyworld* o una percepción de un personaje, sino como siendo “exclusivamente” cuasi-percepciones como alucinaciones, memorias, sueños y fantasías:¹⁹
- Representaciones altamente subjetivas.
- Cambio de nivel de diegético, o *substoryworld*.

Thon se enfoca predominantemente en los signos visuales, aunque es crucial señalar que, al lidiar con medios multimodales, otros signos desempeñan funciones significativas para señalar lo que se considera representación subjetiva.

18. Jan-Noël Thon, *op. cit.*, p. 71.

19. *Ibid.*, p. 79.

La banda sonora extradiegética se utiliza con frecuencia como un indicador de los estados afectivos de los personajes y, en parte, determina cómo interpretamos lo que se nos presenta visualmente. Por su lado, la banda sonora intradiegética puede presentar alteraciones para indicar percepciones únicas de un personaje y por ende un nivel de subjetividad mayor.

Con nuestro marco teórico y herramientas de análisis claramente definidos, procedemos a desentrañar secuencias específicas de la miniserie *Alias Grace*. Nuestro objetivo es entender cómo el uso específico de los signos, a través de la focalización, guía el proceso de comprensión narrativa. Nos centramos especialmente en el desarrollo de distintos espacios dentro de nuestro modelo mental, buscando vislumbrar cómo estos elementos convergen para dar forma a la experiencia del lector con referencia a la clasificación de lo observado como verdadero, falso o posible.

Creaciones de espacios subjetivos y mundos posibles en *Alias Grace*

Un excelente punto para comenzar cualquier análisis de una narrativa es el inicio, ya que es común que dicte el tono de esta.²⁰ La miniserie de *Alias Grace* empieza con un epígrafe de Emily Dickinson, el cual reflexiona sobre lo que se puede esconder dentro de la mente de alguien y cómo eso puede ser tenebroso incluso para la misma persona. En seguida se nos presenta a Grace, por primera vez, viéndose en el espejo. Esta secuencia es mostrada de una forma cercana a su propia perspectiva espacial. Se escucha en voz en off a Grace,²¹ reflexionando sobre las distintas maneras de las que ha sido descrita,²² al mismo tiempo que cada descripción es actuada por ella ante el espejo, y termina cuestionándose “¿Cómo puedo ser todas estas distintas cosas al mismo tiempo?”, a la vez que voltea y se va, pero seguimos viéndola en el espejo.

En esta secuencia inicial, se nos expone a una proximidad de la posición espacial de Grace, casi asumiendo la forma de un punto de vista espacial. No obstante, también se insertan ciertos cortes mediante tomas laterales de su rostro. Además, al llegar al final de la secuencia, Grace se voltea y se retira, mientras persiste la toma del espejo. Estos elementos sugieren una carga subjetiva significativa desde la perspectiva de Grace en la representación visual, aunque sin llegar a una subjetividad absoluta. Se percibe como si la objetividad intentara filtrarse en un discurso inherentemente subjetivo. En conjunto con el epígrafe, las diversas expresiones faciales de Grace y la interrogante planteada por la voz en off, se crea ambigüedad en torno al personaje de Grace e incluso sobre la imagen que ella tiene de sí misma.

20. E incluso si el tono de la narrativa cambia desde el principio al final, ese mismo cambio puede ser muy rico para análisis.

21. Después se nos hace saber que la voz representa lo escrito por Grace en la carta que le envió al Dr. Jordan años después de cuando comienza el tiempo de la historia principal.

22. Demonio inhumano, víctima inocente de un canalla, forzada contra su voluntad, ignorante de cómo actuar, bien vestida, de carácter huraño con un espíritu pendenciero, con apariencia de una persona muy por encima de su clase social, una buena muchacha de naturaleza maleable, astuta y retorcida, que está mal de la cabeza y no más que una idiota.

En el *storyworld* que construimos a partir del relato, Grace se identifica como el personaje principal. A través de esta secuencia inicial y las subsiguientes del primer episodio, se incorporan posibles atributos y escenarios del pasado a su personaje. Específicamente, se vislumbra la posibilidad de un mundo en el que es inocente y otro en el que es culpable.²³ La existencia de estos dos mundos posibles excluyentes constituye una de las estrategias narrativas utilizadas como gancho para cautivar a la audiencia, instándola a continuar consumiendo la información proporcionada por la narración.²⁴

Otra secuencia del primer episodio importante para nuestro análisis es aquella que presenta la interacción inicial entre el Dr. Jordan y Grace. La escena inicia con el Dr. Jordan sentado en un tren con rumbo a la penitenciaría de Kingston. La voz en off de Grace continúa, ahora expresando expectativas sobre la llegada del doctor. La narrativa alterna entre tomas del Dr. Jordan en el tren, leyendo acerca del caso de Grace y sus encuentros previos con otros profesionales de la salud. En este punto, se interrumpe la voz en off de Grace, y siguen tomas del exterior de la penitenciaría, seguidas por la llegada del Dr. Jordan y su camino hacia la celda de Grace. Al alcanzar la celda de Grace, la perspectiva cambia con una toma desde adentro, a nivel de los ojos de él, seguida por un *raccord* que muestra a Grace desde afuera de su celda, desde la posición espacial del doctor. Las tomas se alternan entre las posiciones de Grace y las del doctor mientras continúan dialogando. La secuencia llega a un punto importante cuando el Dr. Jordan le pregunta a Grace qué le recuerda una manzana, y la escena corta de manera rápida hacia una toma de ella y Mary jugando con la cáscara de otra manzana. Después de ese corte, Grace en su celda le responde al doctor que la manzana le recuerda a un pie de manzana. La secuencia termina cuando el doctor se despidió y la voz en off contesta una pregunta previa hecha por él relacionada con la manzana del árbol de la sabiduría y que la Grace presentada en el tiempo de la historia principal contesta evasivamente.

Mientras la presencia de la voz en off de Grace continúa y las sucesivas tomas que la acompañan mantienen una marcada carga subjetiva en el relato, es con la introducción del Dr. Jordan que se aclara aún más la posibilidad de que lo que se muestra en el presente de la historia principal constituya una representación de una realidad objetiva, más allá de ser únicamente una manifestación de los recuerdos de Grace desencadenados por su carta y expresados en la narración de ella. Esta conclusión se sustenta en la manera en que ciertas tomas siguen al doctor desde su posición espacial, así como momentos en los que se le muestra sentado en el tren leyendo, los cuales transcurren fuera del ámbito de la experiencia subjetiva de Grace.²⁵

23. Conforme se avanza la historia incluso otro mundo posible toma fuerza en el que Grace tiene trastorno de identidad disociativa (anteriormente llamado trastorno de personalidad múltiple) y es su segunda personalidad la responsable de los crímenes.

24. La estrategia narrativa de la retención selectiva de información es una táctica recurrente en el género policial o en narrativas *whodunit*, siendo esta supresión la principal motivación para mantener la participación del narratario dentro del contexto comunicativo de la narración.

25. Esto se ve reforzado a lo largo de la serie cuando se muestran momentos de la vida del doctor en la casa en la que se hospeda y con representaciones del mundo interno del doctor como sueños o fantasías.

No obstante, las representaciones en el relato continúan impregnadas por la subjetividad de Grace, como se evidencia por el recuerdo del juego con la manzana. Esta porción en particular exhibe una carga subjetiva más pronunciada, dado que se nos brinda acceso a información dentro del dominio personal de Grace, específicamente, a sus recuerdos. Puede considerarse como una representación de su mundo interno, desencadenada por el estímulo externo que representa la pregunta del doctor. Al presentarse como una respuesta involuntaria, se podría clasificar como algo con una mayor probabilidad de ser verdadero.

De igual manera, esta primera interacción nos brinda un breve vistazo de cómo se configurará la estructura narrativa a lo largo de la miniserie. El tiempo del presente se expone mediante dos subjetividades: la de Grace y la del doctor Jordan. Simultáneamente, se suministra información acerca de Grace y su pasado desde su perspectiva subjetiva y potencialmente no confiable, mientras que el doctor se esfuerza por discernir la verdad subyacente.²⁶

Una última secuencia de importancia del primer episodio es la del Dr. Jordan hablando con el reverendo sobre el caso de Grace. Se muestra a los dos hombres sentados en un bar hablando sobre Grace y esas tomas son cortadas a representaciones del juicio de ella y la ejecución de McDermott. Esos dos cortes son detonados por la mención del doctor sobre documentos oficiales del caso; uno siendo lo que dijo Grace en su juicio y otro la declaración de McDermott antes de ser ahorcado.²⁷

Esta secuencia refuerza la conclusión anterior de que el tiempo del presente es representado tanto desde la perspectiva de Grace como del doctor; por ende, termina siendo una representación objetiva o incluso intersubjetiva con algunas partes inclinándose más a una subjetividad que otra, ello a diferencia de las secuencias del pasado de Grace detonadas por la narración intradiegética que realiza para el doctor.

Una gran parte de la miniserie se presenta como una narración incrustada intradiegética. Grace le narra al doctor sobre su pasado, en muchas ocasiones mientras remeda un enredón o cose, pero como desde un principio a Grace se le atribuyen las características de ambigua y no confiable, la información que se recaba de su relato no se clasifica como el pasado verdadero del mundo actual del texto, sino como un mundo posible, ya sea un mundo nacido de una memoria fallida, un mundo pretendido con la intención de engañar al doctor o tal vez sí, la verdad.

En el episodio final, se produce la convergencia de todos los hilos narrativos, particularmente en la secuencia clímax durante la sesión de hipnosis. Esta escena se inicia con Grace y Jeremiah, asumiendo el papel del Dr. Jerome DuPont, sentados uno al lado del otro. Jeremiah se levanta, indica a

26. Y los narratarios van al lado del doctor en dicho esfuerzo.

27. Al ser documentos oficiales públicos, a lo contado por ellos se les da una carga superior de objetividad. Entonces se establece como algo que ocurrió y no una posibilidad. Grace en su juicio dijo que McDermott lo hizo todo él solo y McDermott en su ejecución dijo que Grace había ahorcado a Nancy con su pañuelo. Aunque la verdad de esas aseveraciones se muestra como indeterminada, el hecho de que lo dijeron no.

Grace que ya es hora, le ofrece su mano y la conduce a la habitación de costura destinada para la hipnosis, donde un grupo considerable de personas los espera, incluido el Dr. Jordan.

En su rol como el Dr. DuPont, Jeremiah explica el procedimiento de la hipnosis, enfatizando su naturaleza científica. Luego, inicia la hipnosis de Grace, evidenciando su trance mediante un esfuerzo notorio por bajar su brazo. Con Grace en este estado, comienza su interrogación dirigida por el Dr. Jordan. Lo que se muestra visualmente cambia de la sesión de hipnosis y Grace hablando a la descripción de la casa de Kinneer, representada desde la perspectiva fluida de un recorrido por la propiedad en primera persona, mediante cortes uniformes, generan la ilusión de continuidad entre las habitaciones, a pesar de omitir algunas, al mismo tiempo que se sigue escuchando las voces de la habitación de costura en off.

Más adelante, durante la sesión, el doctor Jordan le pregunta a Grace si estuvo en el sótano el día de los asesinatos. Se vuelve a mostrar una toma del recorrido en primera persona de la casa Kinneer, ahora llegando hasta al sótano y bajando en él, al mismo tiempo que la voz en off de Grace describe el camino. Se le pregunta a Grace si Nancy estuvo ahí, a lo cual Grace responde que sí, mientras se muestra a una Nancy ensangrentada hincada en el piso del sótano. De vuelta a la sesión de hipnotismo, el doctor Jordan le pregunta directamente a Grace si ayudó a estrangularla, pero ella responde: “fue mi pañuelo quien la estranguló”. Se muestra una toma del doctor Jordan y Lydia mientras que ella dice: “la mataste, siempre lo supe”, seguido de un corte a una escena en la que Grace y McDermott estrangulan a Nancy con el pañuelo. Se regresa al cuarto de costura en el que le dicen a Grace que los ha engañado, a lo cual ella responde que son ellos mismos los que se han engañado y que ella no es Grace, se corta a una toma de primer plano del Dr. Jordan, seguido de otro corte a una escena donde se muestra a Grace en el sótano asustada, presenciando como McDermott estrangula a Nancy.

Si bien la secuencia de la sesión de hipnotismo es más extensa y contiene otras partes dignas de ser analizadas, por cuestión de extensión nos centraremos en lo descrito anteriormente. La miniserie sigue dándole información incompleta al espectador, desde el principio de esta escena sabemos que Grace y Jeremiah se conocen, sabemos que nadie más lo sabe y se nos indica que tuvieron tiempo para hablar a solas, pero no se muestra de qué hablaron. Esta información suprimida nos lleva a llenar los espacios en blanco. Nosotros decidimos creer a lo que dice el Dr. DuPont y simplemente era una preparación para la sesión de hipnotismo, o no les creemos y consideramos que usaron ese tiempo para ponerse de acuerdo sobre la actuación que llevaría a los demás a pensar que Grace padecía de trastorno disociativo de personalidad.

Desde un principio, se pone en tela de juicio la veracidad de toda la sesión de hipnotismo debido a la información que tenemos y la que no. La ambigüedad de la información sobre el mundo actual del texto, creada por el uso de la focalización al marcar como subjetivas varias secuencias y por la supresión de información en aquellas que tienen una carga más objetiva, terminan por materializar distintos mundos posibles dentro de nuestro modelo mental durante el proceso de comprensión narrativa.

Esto se observa nuevamente cuando se nos muestran dos escenas que se pueden considerar excluyentes, Grace y McDermott ahorcando a Nancy juntos y Grace viendo a McDermott haciéndolo solo. Pero recordemos que todo plano cinematográfico contiene virtualmente varios enunciados narrativos que se superponen hasta recubrirse con la ayuda del contexto,²⁸ esto quiere decir que un plano o escena puede significar varias cosas a la vez hasta que no se interpreta dentro del su contexto total.

Como se mencionó previamente, cada una de estas posibilidades se introduce mediante un corte después de enfocarse en personajes específicos. Antes de la escena en la que Grace y McDermott estrangulan a Nancy, se presenta un plano que incluye al Dr. Jordan y Lydia, quien afirma que Grace mató a Nancy. En este momento preciso, se realiza el corte hacia la escena del asesinato. De manera similar, antes de la escena en la que solo McDermott lleva a cabo el asesinato de Nancy, Grace afirma que ella no es Grace, y se muestra un primer plano del Dr. Jordan, momento en el cual se efectúa el mencionado corte.

La utilización de raccords en estas dos instancias imprime una carga subjetiva significativa. Estas escenas de asesinato pueden interpretarse como la representación mental del Dr. Jordan²⁹ mientras intenta discernir la verdad entre las diversas posibilidades. Dado que Grace (o la posible Mary)³⁰ no asume directamente la responsabilidad del asesinato y se sigue suprimiendo información crucial sobre dicho evento, el doctor llega a la conclusión de que: “El hecho es que no puedo afirmar nada con seguridad y decir la verdad, porque la verdad me evade. O Grace me evade”.

Cierre

Al examinar minuciosamente las representaciones subjetivas en la miniserie *Alias Grace*, se evidencia la precisión con la que la información narrativa se entrelaza para ofrecer diversas realidades posibles con niveles equiparables de verosimilitud. Si bien el relato nos guía a considerar a Grace como el personaje principal, el doctor Jordan juega otro papel importante; como la fabulosa analogía que realiza el antiguo abogado de Grace, el doctor es a ella lo que el sultán era para Scheherezade. Es ese mismo rol de interlocutor el que permea los seis episodios; sí, quien cuenta la historia es Grace, pero quien la percibe es el doctor, y nosotros junto con él.

La audiencia y el Dr. Jordan recorreremos un camino laberíntico guiado por la aguja y el hilo de Grace, que son sus palabras y las distintas posibilidades que representan. El dominio de personaje al que tenemos más acceso durante el re-

28. André Gaudreault y Fracois Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 30.

29. Hablamos solo del Dr. Jordan y no de Lydia en esta parte dado que durante la mayor parte del relato las subjetividades mostradas son las de Grace y la del doctor. En este momento en particular se muestra un plano del doctor y de Lydia porque es ella la que acusa en voz alta a Grace del asesinato y se toma esa aclaración como el detonante de la imagen mental del doctor.

30. Siendo Mary la amiga de Grace que murió. En varias ocasiones se apunta a la posibilidad de que el espíritu de Mary poseyó a Grace.

lato es al del doctor (no el de Grace), representado por sus sueños, fantasías y las imágenes mentales detonadas por sus interacciones con Grace. El lenguaje audiovisual de la serie, como mucho de ella, tiende a la ambigüedad, se explota fuertemente la pluralidad de interpretaciones que se le pueden dar a los planos. Y no se termina de concretar la imagen actual del texto, sino que se llega a mundos posibles reforzados por la escasa información objetiva.

Si bien es difícil llegar a una conclusión en la que podamos decir con certeza cuál es la verdad sobre la historia de Grace, ya que es como tratar de completar un rompecabezas sin tener todas las piezas, el relato guiado por las representaciones subjetivas y el uso de la supresión de información narrativa crea más de una fabula en el mismo *sjuzet*. Y recae en el espectador tanto el trabajo de encontrar esas distintas posibilidades como la decisión de creer cuál de ellas es la realidad del texto, si es que existe.

Bibliografía

- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- BELLÓN, Francisco Menchén, "El aprendizaje creativo y el cerebro. Rescatar el concepto de 'aprehender'", *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 2018, pp. 47-59.
- BRANIGAN, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992.
- CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms*, Nueva York, Cornell University Press, 1990.
- GAUDREAU, André y Fracois Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GREIMAS, A. J., y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.
- GUTIÉRREZ Estupiñán, Raquel, "La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto", *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1 (1), 2021, pp. 113-136.
- HERMAN, David, "Storyworld", en *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan (eds.), New York, Routledge, 2005, pp. 569-570.
- JAHN, Manfred, *Narratology: A guide to the Theory of Narrative*, Alemania, English Department, University of Cologne, 2017.
- KOTEN, Jiri, "Fictional Worlds and Storyworlds: Forms and Means of Classifications", en *Four Studies of Narrative*, Bohumil Fort, Alice Jedkicova, Jiri Koten y Ondrej Sladek (eds.), Praga, Ustav pro ceskou literature, 2010, pp. 47-58.
- NELLES, William, "Getting Focalization into Focus", *Poetics Today*, Duke University Press, 11 (2), 1990, pp. 365-382.

- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Nueva York, Routledge, 1983.
- RYAN, Marie-Laure, "Story/Worlds/Media, Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology", en *Story Worlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Marie-Laure Ryan y Jan-Noël Thon, Nebraska, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.
- , *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana, Indiana University Press, 1991.
- THON, Jan-Noël, "Subjectivity across Media: On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games", en Marie-Laure Ryan y Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media, Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014, pp. 67-102.

Acerca de las autorías

Abel Rogelio Terrazas es licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Chihuahua, maestro en Literatura Mexicana y doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Veracruzana (uv). Ha impartido clases en diversas facultades de la uv. Ha publicado artículos en revistas indexadas, relacionados con el teatro novohispano y el costumbrismo decimonónico, así como el volumen *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea* (2022), en coautoría con Donají Cuellar Escamilla. Hizo una estancia posdoctoral de dos años en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es investigador nacional nivel 1 por el Sistema Nacional de Investigadores (SNI) (2024-2028) y actualmente es coordinador académico de Planes y Programas de Estudios de Humanidades en la uv.

Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán es originaria de la ciudad de Puebla. Obtuvo la licenciatura en Lettres Romanes en la Universidad de Lovaina, Bélgica, y la maestría en Ciencias del Lenguaje en la Universidad Autónoma de Puebla. Es doctora en Filología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, España. Ha ejercido su labor de docencia e investigación en la Universidad de las Américas-Puebla y en la Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2002. Su línea principal de investigación es el discurso narrativo en textos literarios, audiovisuales, gráficos y en situaciones de interacción. La perspectiva de género es constante en los libros y artículos que ha publicado sobre estos temas.

Niebla Estefanía Reséndiz García es originaria de Cuernavaca, Morelos. Licenciada en Enseñanza del Español y Literatura por la Universidad Internacional. Obtuvo su maestría en Ciencias del Lenguaje en 2019 por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) con una investigación que aborda los textos dramáticos de la dramaturga mexicana Marcela del Río. Actualmente es doctorante en la BUAP y realiza una investigación acerca del análisis de un documental y un texto dramático que abordan la figura de la Malinche. Es profesora desde el 2011 de español para extranjeros y asignaturas relacionadas con el análisis del lenguaje.

Héctor Ramón Cobo Nieva, doctorante en Humanidades-Teoría y Análisis Cinematográfico en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X). Maestro en Ciencias de Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). En el transcurso de este programa estuvo adscrito a la línea de investigación 'Discurso, Narración e Intersubjetividad'. Está diplomado en Realización Cinematográfica por el Centro Internacional en Artes y Ciencias Cinematográficas (CINEARTE). Ha participado como ponente y organizador en el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico convocado por

el Seminario Permanente de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE). Ha escrito artículos sobre cine y literatura para distintas revistas electrónicas.

Gustavo Roberto Pando Romero es tabasqueño nacido en la Ciudad de México. Licenciado en Psicología por la Universidad Autónoma de Guadalajara Campus Tabasco. Su interés por la narrativa lo ha llevado a sumergirse en historias donde sea que las encuentre y en la creación literaria. Se encuentra terminando su tesis de maestría en Ciencias del Lenguaje por parte del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus trabajos se centran en la experiencia narrativa a partir de distintos medios; cine, videojuegos, anime y redes sociales.

Alias Grace: cinco miradas analíticas

se terminó de editar, en la Biblioteca Digital de Humanidades
de la Dirección General del Área Académica
de Humanidades de la Universidad Veracruzana,
el 11 de junio de 2025.